

Мечислав Томашевский

ШОПЕН

ЧЕЛОВЕК, ТВОРЧЕСТВО, РЕЗОНАНС





Фридерик Шопен
Портрет работы Э. Делакруа (1838)

Мечислав Томашевский

Моей жене

ШОПЕН

Mieczysław Tomaszewski

CHOPIN

CZŁOWIEK, DZIEŁO, REZONANS



POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE SA
2005

Мечислав Томашевский

ШОПЕН

ЧЕЛОВЕК, ТВОРЧЕСТВО, РЕЗОНАНС

Перевод с польского
Левона Акопяна и Елены Янус

Научная редакция Левона Акопяна



МОСКВА · МУЗЫКА
2011

ББК 85.313(3)

Т 56

Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2006–2011 годы)»

Томашевский Мечислав

Т 56 Шопен: Человек, творчество, резонанс / Перевод с польского
Л. Акопяна и Е. Янус. — М.: Музыка, 2011. — 840 с., нот.

ISBN 978-5-7140-1208-2

Автор книги — известный польский ученый-музыковед, педагог, музыкально-общественный деятель, создатель многих трудов, посвященных польской музыке, и прежде всего — великому польскому композитору Фридерiku Шопену.

Настоящий фундаментальный труд включает в себя три тома, последовательно освещающих личность Шопена — человека и художника, его жизненный и творческий путь, воздействие его творчества как на современников, так и на музыкантов и критиков последующих поколений.

Для музыкантов-профессионалов и любителей музыки.

ББК 85.313(3)

ISBN 978-5-7140-1208-2

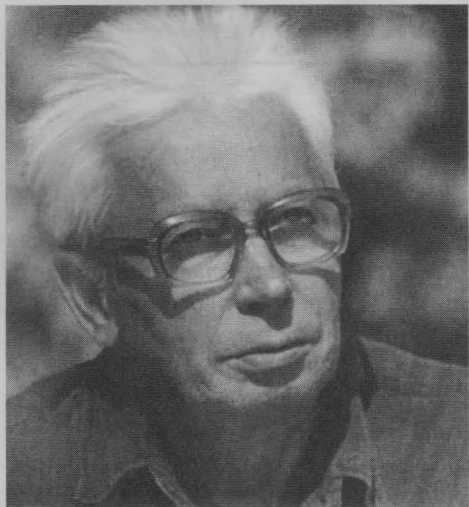
© by Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA,
Kraków, Poland, 2005

© for Russian translation by Narodowy
Instytut Fryderika Chopina, Warsaw,
Poland, 2011

© Издательство «Музыка» (перевод,
дизайн), Москва, 2011

© Л.О. Акопян (перевод), 2011

© Е.И. Янус (перевод), 2011



Мечислав Томашевский (р. 1921), профессор Музыкальной академии в Кракове, заведующий кафедрой теории и интерпретации музыкальных произведений. Представляет гуманитарно-ориентированное музыковедение.

Занимается изучением музыки эпохи романтизма и романтического направления современной польской музыки, теории европейской песни, а также взаимосвязи искусств. Много лет средоточием его интересов является феномен творчества Фридерика Шопена.

Опубликовал, в частности, монографии на польском и других языках: *Польские композиторы о Шопене* (1959), *Фридерик Шопен. Жизнь творца* (мультимедийный словарь на компакт-диске, 1995), *Новое прочтение музыки Шопена* (1996), а также: *Кишицтоф Пендерецкий и его музыка* (1994), *Исследование романтической песни* (1997), *Шопен и его время* (1999), *Целостная интерпретация музыкального произведения* (2000), *Музыка в диалоге со словом* (2002), *Шопен и Жорж Санд* (2003). Является научным редактором серий «Шопеновская библиотека», «Documenta Chopiniana» и «Музыка и лирика». Является соредактором, в частности, «Шопеновского ежегодника» и «Chopin studies».

Возглавлял Польское музыкальное издательство, проводил Музыкальные встречи в Баранове. Был председателем научного совета Общества им. Ф. Шопена и международных симпозиумов в Варшаве, посвященных Шопену (1986 и 1989). В настоящее время сотрудничает с Польской Шопеновской академией и научным советом Национального института Фридерика Шопена.

Первой версией представленной здесь монографии явилась докторская диссертация *Творчество Фридриха Шопена и его восприятие. Монографические очерки*. Она была написана в течение двух первых лет военного положения (1982–1983), защита проходила в Университете им. Адама Мицкевича в Познани (1984). В сокращенном и лексически адаптированном виде под названием *Шопен* была опубликована во втором томе *Музыкальной энциклопедии ПМИ* (Краков 1984) под редакцией Эльжбеты Дзембовской.

Данная, значительно расширенная версия создавалась, в основном, в 1994–1995 годах. Она приобрела вид монографии, охватывающей всю шопеновскую проблематику. С течением времени требовались ее актуализации и дополнения, тем более что конец уходящего века принес почти стихийно возраставший интерес к музыке и личности Фридриха Шопена. Польское, европейское и мировое шопеноведение последних лет представило личность и творчество композитора в новом свете, в перспективах, склоняющих к глубоким раздумьям.

Настоящий сборник *Шопен. Человек, творчество, резонанс*, синтетически и целостно представляющий жизнь и творчество величайшего польского художника, адресован всем, кому близок Шопен и его музыка.

Астольф де Кюстин писал в апреле 1841 года создателю ноктюрнов и баллад: «Благодаря Вам люди любят и понимают друг друга». Я думаю, он был прав. Это подтверждает незыблемое существование музыки Шопена в культуре народов всего мира. Сам Шопен в письме к Юлиану Фонтане в октябре 1841 года говорит: «Сегодня я закончил *Фантазию*, и небо прекрасно, [однако] на сердце у меня грустно, но это ничего. Будь по-другому, может, мое существование никому ни для чего не пригодилось бы». Кроме таланта и композиторских знаний, он отдавал самого себя. Это несомненно: музыка Шопена, мастерская по форме, восхищает нас. И одновременно — как подлинное выражение и отражение незаурядной личности — трогает и волнует. Свидетельства и интерпретации, собранные и переосмысленные здесь, очевидно подтверждают глубокий смысл тезиса о своеобразном, но несомненном единстве жизни и искусства по отношению к Фридриху Шопену.

Этой книги не было бы без живого и неустанного сотрудничества моей жены. Я бесконечно благодарен ей за это.

М. Т.

Том **первый**

ЖИЗНЬ

ФАКТЫ, СВИДЕТЕЛЬСТВА, МНЕНИЯ

Часть **первая**

Человек

СТРУКТУРА ЛИЧНОСТИ

Личность Фридерика Шопена, с какой бы стороны ни приблизиться к ней, неизменно очаровывает, вызывая уважение и изумление. Наиболее ощутимо она предстает в письмах к близким, друзьям, знакомым — живых, образных, убедительных — и на страницах дневника, написанного в момент душевного кризиса. Ее структура проступает и в свидетельствах этих людей — близких, друзей, случайных знакомых — свидетельствах очень разнообразных и разносторонних, порой внешне противоречивых, но по сути единокордных и связанных между собой. Ее образ составляют также факты биографии — те, что слагаются в судьбу, когда человек совершает трудный выбор и принимает чреватые последствия решения. Наконец, своеобразным отражением структуры личности Шопена, несомненно, является для нас сама музыка, если воспринимать ее как лирическое высказывание. Поколению, к которому принадлежал Шопен, было свойственно самовыражение. В моменты напряжения Шопен «бушует на фортепиано», в другое время — «болтает с роялем» о том, что сказал бы другу. Как сказал И. Мошелес, он «поступает как певец, занятый выражением чувств»¹.

1. Неоднократно предпринимались попытки типологического подхода к «явлению» Шопена, давались наименования; «явление» примеряли к существующим системам классификации структуры личности. Это приносило некоторые результаты, во многом совпадающие с интуитивным восприятием непосредственных свидетелей. Такие результаты давали почву для гипотез и размышлений, но обыкновенно были весьма неполными и односторонними. А. Зильберман (1963), применяя типологию действия М. Вебера, относит Шопена к аффективному типу. В дополнение к этой классификации он видит в Шопене «идеальный тип романтической личности»². В категориях фрейдистского психоанализа личность Шопена характеризовалась как детерминированная «комплексом ма-

тери» (P. Germain, 1928), «оральной фиксацией» (A. Michel, 1950) и «бу-кетом комплексов», включавшим в том числе *complexe maternelle* и *orale* (J.-Ch. Gille-Maisani, 1978)³. В свете аналитической психологии К. Юнга С. Лобачевская (1947) причисляет творческую личность Шопена к интровертному типу, а применив популярную конституциональную классификацию Э. Кречмера, рассматривает Шопена как «чистейший астенико-шизоидный тип»⁴. В зависимости от того, какая черта или совокупность черт личности Шопена принималась за доминирующую, делались попытки определить его как личность, сформированную шизоидными тенденциями, такими, как аутизм, сверхчувствительность, *персона* (E. Bleuler, E. Ganche, 1935); тенденциями психастеническими — нерешительностью, склонностью к сомнениям и перфекционизмом (P. Janet, 1903; E. Ganche); или, наконец, собственно интровертными, сформированными так называемым *moi abandonné*, комплексом отверженности (L. Szondi)⁵. Некоторые определения и характеристики повторяются рефреном. По мнению Ч. Селюжицкого (1983), «Шопен был по обоим родителям не только представителем астенического типа, но и, согласно этой закономерности, классическим шизоидом», что должно в достаточной мере объяснять «противоречия и сложность его натуры»⁶.

2. Свидетельства современников рисуют нам образ личности, превосходящей каждую из приведенных здесь классификаций, личности несравненно более сложной, неповторимой, не вмещающейся в типологические рамки. «Он был, — по лапидарному определению Жорж Санд, — словно квинтэссенцией прекрасных, руководствующихся собственной логикой противоречий»⁷. Современники знали его в разных ситуациях, на разных этапах, в разные моменты жизни, находились с ним в различной степени близости, встречались в разных слоях общества — отсюда несходство отзывов и даже кажущиеся противоречия.

По темпераменту Шопен был сверх всякой меры чувствителен — если верить Ж. Санд⁸ — «к любой красоте, любому соблазну, любой улыбке». Впечатлениям он отдавался «с неслыханной легкостью и покорностью», а «сердце его пылало огнем и нежностью» иногда «к трем прелестницам в течение одного вечера». В глазах Соланж Клезенже он «был — как и его музыка — нежным и страстным»⁹. Письма самого Шопена как будто подтверждают его чувствительность ко всякой красоте. В то же время, однако, становится ясно, как свидетельствует и Ф. Лист (1852) — единственный из авторов монографий, знавший Шопена в повседневной жизни, — что он как никто умел обуздывать себя, сублимировать чувственные впечатления, переводить их в сферу идеального¹⁰. Это было — по мнению Софи Лео — «скорее духовное, чем плотское существо»¹¹. Во всеобщем мнении он предстает очаровательным, тонким, деликатным, гармоничным и сдержанным; «даже его голос похож на его искусство: мягкий, плавный, чарующий» (С. Лео). Все неизменно подчеркивали его «врожденное достоинство и прекрасные манеры» (С. Клезенже), «внутреннюю тонкость» (Ф. Лист). Но случались моменты чрезмерного нервного возбуждения или невыносимой раздражительности (Ж. Санд). Плохая игра ученика могла довести Шопена до потери самообладания. Зоя Розенгарт отмечала в своем дневнике — надо признаться, дневнике слабой учени-

цы — «минуты дикие, неприятные, тяжелые, когда он в гневе ломал стулья, топал ногами»¹². Это находит подтверждение в отзывах других учеников; такого рода уроки получили название «бурных».

По своему таланту и склонностям Шопен был «прирожденным музыкантом», обладавшим неисчерпаемой фантазией в композиции и поразительной технической легкостью в исполнении. Но, несмотря на погруженность в романтическую атмосферу, он занимался своим искусством как ремеслом, трудясь каждодневно. Мы не найдем в его письмах ни слова о вдохновении, в произведениях — мест, не прошедших контроля рассудка. По словам Ж. Санд, «Шопен мало и редко говорил о своем искусстве, а когда говорил, то с достойной удивления точностью и уверенностью в оценках и стремлениях»¹³. Нам известно несколько очень характерных его высказываний — деловых, конкретных: «Я сделал большой *Экзерсис en forme*, в моей собственной манере» (1829)¹⁴ или: «Я тут пишу *Sonaty si b минор*, в которой будет тот марш, что ты знаешь... и т. д.» (1839)¹⁵. Об остальном он умалчивает, но оно существует. Так, мы узнаем, чем вдохновлено *Larghetto из Концерта f-moll*¹⁶ и какое состояние души сопутствовало работе над опусом 49: «Сегодня я закончил *Фантазию*, и небо прекрасно, [а] на сердце у меня тоска — но ничего странного. Если бы было иначе, мое существование, наверно, никому не пригодилось бы. Сохраним себя на после смерти» (1841)¹⁷.

Одаренность Шопена не ограничивалась сферой музыки. Он обладал еще несколькими «дополнительными» талантами: писал, рисовал, играл на сцене. Писательский дар проявился в письмах¹⁸, по поводу которых высказано много слов восхищения. Они поражали Хенрика Сенкевича и Марию Домбровску. Отрывки этих писем влились в систему кровообращения общества; их любят цитировать, они образны, лапидарны, полны непринужденного остроумия: «здорово играет, но не мой человек»; «иное мне снилось, да не выснилось»; «они меня из доброты задушат, а я из вежливости им в этом не откажу»; «я чувствую себя как скрипичная квинта на контрабасе». Актерские таланты¹⁹ находили свое воплощение от Варшавы до Ноана: в юношеских спектаклях, где он играл роли любовников; в парижских «полишинелях», разнообразящих клоунадой светские вечера; в домашнем импровизированном театрике в деревне у Жорж Санд. Обычно ускользает от внимания еще одно дарование, связанное с чувствительностью к зримому миру. Он учился рисованию у хорошего преподавателя, З. Фогеля, но рано забросил привычку делать наброски людей и пейзажей. Последний раз он, по-видимому, развлекался этим в Берлине в 1828 году, когда, случайно оказавшись на научном симпозиуме, рисовал карикатуры на ученых. Однако обращает на себя внимание то, как он интересовался в каждом городе картинной галереей. Письмо, где он описывал картины Венского музея, пропало. Однако в другом письме сохранилась знаменательная фраза, касающаяся Дрезденской галереи: «Там есть картины, смотря на которые мне кажется, что я слышу музыку»²⁰. И при всех этих (несомненно, лишь любительских) многосторонних способностях он в собственном музыкальном творчестве — в его концертном направлении — умел полностью ограничить себя и сконцентрироваться на так называемой чистой, инструментальной музыке, лишенной литературного, театрального и художественного контекста. Уговоры Ю. Эльснера, С. Витвицкого, Т. Войчехов-

ского и, возможно, Мицкевича оказались напрасны. Инстинкт предостерег его от вхождения в пространство синтетического искусства, от оперы, кантаты, оратории; по сути дела, и от песни, ведь она осталась в сфере произведений, написанных для альбомов. Отказ от сочинения песен как одного из главных направлений творчества понять довольно трудно, зная, что Шопен почти боготворил прекрасное, выразительное пение.

По интеллектуальному складу Шопен был учеником трезвого отца и рационалистичного учителя, носил в себе, как «басовую основу», наследие Просвещения. При чтении писем удивляет точность порой почти «холодных» рассуждений. шокирует оборотистость в издательских делах, поражает пронизательность наблюдений над внешним миром, с течением лет воспринимаемым все более стоически. Стоит вспомнить несколько писем, в которых Шопен описывает свою встречу с Парижем, куда его «занес ветер» и где он видит «величайшую роскошь и величайшее свинство, высочайшую добродетель и величайший порок», раздумывая риторически, «есть ли где-нибудь больше пианистов, [...] больше ослов и больше виртуозов, чем здесь»²¹. Или где он рассказывает, как вошел «в высшие круги» и сидит «между послами, князьями, министрами», так как «это сегодня самая нужная вещь, потому что оттуда якобы исходит хороший вкус...»²². Или когда несколькими штрихами очерчивает образы английских и шотландских лордов и аристократических дам, тех, что «очень задушевно играют фальшивые ноты»²³. Таким предстает сознание артиста с одной стороны. А с другой: «Я как-то часто впадаю в забытие. Если у меня перед глазами что-нибудь, что меня интересует, то меня могут и лошади раздавить, а я и не замечу»²⁴. Так было в 1830 году в Варшаве, а в 1841-м — в Ноане: «Я, как всегда, в неких странных мирах. — Это, наверное, те самые *espaces imaginaires*»²⁵, то есть пространства воображения. Ж. Санд говорит прямо, что Шопен «не умел обуздывать его». Однажды в Вальдемосе, во время работы над прелюдиями, ему понадобилось долгое время, чтобы опомниться и вернуться к действительности. Подобное свидетельство есть и в воспоминаниях ученицы. Фредерики Мюллер-Штрайхер: однажды, погрузившись в импровизацию, он с большим трудом обрел контакт с окружающим²⁶. Возможно, наиболее яркий пример приводит сам композитор в одном из писем к Соланж Клезенже²⁷, когда признается ей в галлюцинациях, посетивших его на камерном концерте, во время исполнения *Сонаты b-moll*. Сыграв две части, он вынужден был остановиться и отойти от фортепиано, чтобы прийти в себя и отогнать сюрреалистические «проклятые видения», возникшие в тот момент, когда он должен был приступить к исполнению Траурного марша. В скобках, отчасти в шутку, заметим: Шопен как-то нанес визит гадалке и сам развлекался толкованием снов Жорж Санд.

Сфера чувств. Он реагировал сильно, глубоко, даже бурно, но лишь в решающие моменты, в пограничных ситуациях. Это доказывают письма из Вены Я. Матушиньскому (1830: «Если бы мог, я разбудил бы все звуки, какие бы внушило мне слепое, бешеное, неистовое чувство»); заметки из штутгартского дневника (1831: «О Боже, и Ты существуешь! Существоешь и не мстишь!»); письма с Мальорки Ю. Фонтане (1838: «Я нахожусь вблизи того, что всего прекраснее») или из Англии В. Гжимале (1848: «Я чувствую, что один, один, один, хотя и окружен»). Приведенные отрывки свидетельствуют о силе переживания, напряжения чувств, их

концентрации и накале. Однако в повседневной и светской жизни он считался человеком крайне сдержанным. Согласно Ж. Санд, «духовная жизнь Шопена никогда ничем не проявлялась наружу. [...] Даже в кругу самых близких он оставался замкнутым»; писательница добавляет: «Он по-настоящему доверяется только своему фортепиано»²⁸. О том же пишет и Ф. Лист: «Ближайшие друзья не имели доступа к святилищу его души»²⁹. Это правда, но лишь отчасти. Всю жизнь он был открытым, иногда до глубины души искренним, просто трогательным — с настоящими друзьями, такими, как Т. Войчеховский, Я. Матушиньский, Ю. Фонтана, В. Гжимала. Наверняка он также считал друзьями О. Франкомма и Э. Делакура, а возможно, в какой-то период — Ф. Хиллера и Г. Гейне, но эта дружба касалась профессиональной, художественной сферы. Сфера жизненных контактов ограничивалась кругом польских друзей, точнее — кругом связей, зародившихся на родине. «Своими я называю поляков», — как-то, преувеличивая, сказал он; однако, по свидетельству Ф. Листа, даже среди родственных артистических душ он чувствовал себя «чужим». Эта тема поднимается в некоторых исследованиях последнего времени. По мнению Б. Гавоти³⁰, психику Шопена сформировало чувство «вечного изгнанника». Для М. Янион и М. Жмигродской³¹ доминирующую роль в структуре личности Шопена играла «травма расставания», наиболее явственно выраженная еще в венском признании (1830): «Я чувствовал более чем когда-либо свою осиротелость». Для света же внутренний мир Шопена действительно был непроницаемо защищен всевозможными преградами. Нелюбовь к обнажению чувств, к мелодраматизму и эксгибиционизму, изысканность, внешняя светскость (он бывал душой общества), чувство юмора, остроумие и так часто заметная у него ирония — все это составляло комплекс черт, определяемый как своего рода «аристократизм». Любопытно, что именно этот «аристократизм духа, вместе с остроумием и юмором (часто — иронией)³²» Б. Почей³³ счел доминирующей чертой в духовном портрете Шопена.

Характер Шопена все единодушно характеризовали как благородный. Те, кто знал его близко, говорят о «безукоризненной порядочности, честности, бескорыстии, благородстве, непоколебимой преданности» (С. Клезенже); о том, что он был «чист как слеза» (Т. Квятковский), «скромен, но горд» (Ж. Санд), что у него было «тончайшее чувство юмора и чувства высочайшей пробы» и что он «упорно избегал в жизни окольных путей» (Ф. Лист). Удивительной была его стойкость в борьбе с болезнью — не один шедевр был создан в коротком промежутке между ее тяжелыми приступами. Для Г. Берлиоза он « всю жизнь был умирающим ». Это явное преувеличение, но оно наводит на мысль: творчество рождалось в борьбе с враждебной природой и судьбой. Вызывала уважение бескомпромиссность в художественной сфере. Никакой торопливости, легких путей, закрытых глаз: «У меня три новые мазурки, не думаю, чтобы со старыми дырами, но нужно время, чтобы верно судить. [...] Время — это лучшая цензура, терпение — совершеннейший учитель» (1846)³⁴. Более шестидесяти произведений он не счел «достойными публики», велел сжечь их. Существует, конечно, и обратная сторона медали. На его пути встречаются люди, имеющие претензии или обиды. Кароль Липиньский, Антони Контский и даже Юлиан Фонтана жили в уверенности, что он недостаточно помог их карьере. Зофия Розенгарт считала несправедливой оценку своего пианистического таланта: «столько иронии, столько скрытого ехидства!»³⁵.

В письмах Шопена можно встретить безжалостные суждения о людях, с которыми он обычно жил в согласии. О Мари де Розьер, своей ассистентке, в момент крайнего недовольства ее поведением: «Это (между нами) несносная свинья, которая непонятным образом подкопалась под мой забор и роется, ищет трюфелей между розами» (1841)³⁶. О Войхехе Совиньском: «Если раньше я и мог представить шарлатанство или глупость в искусстве, то никогда в таком совершенстве, как сейчас. [...] У меня краснеют уши — я вытолкал бы его за дверь, но должен быть обходительным и даже обмениваться с ним любезностями» (1831)³⁷. Но это исключения, свидетельствующие, с одной стороны, что Шопен был человеком из плоти и крови, а с другой — о предъявляемых им высочайших моральных требованиях.

3. Особое место в кругу ценностей Шопена занимали родной дом и родная страна, обыкновенно слитые воедино, а в мечтах — свой собственный дом. Любовь и уважение к родному дому пронизывают оба тома писем Шопена. Ожидание письма из дома, посылка письма в Варшаву для него дела величайшей важности. В разгар прекрасного лета в Ноане, во время сочинения *Мазурок* op. 59, он признается: «Я всегда одной ногой у Вас»³⁸. Дом всю жизнь остается точкой отсчета, незабываемой ценностью. Попытка обзавестись собственным домом по внутренним и внешним причинам не удалась. Вместо него он находит приют в доме, как оказалось, чужом. Несмотря на необычайную закрытость Шопена в личных делах, можно явственно прочесть, как много надежд он вкладывал в мысль о собственном доме: именно об этом свидетельствуют два слова, написанных на пачке писем из Дрездена и Служева, — «Мое горе». Надежда и эйфория преобладают в пору очарованности незаурядными достоинствами и обаянием Жорж Санд: «Я нахожусь вблизи того, что всего прекраснее, я стал лучше» (1838). Со временем появляется рефлексия: «Что-то иное мне снилось» (1841). Его глубокое нравственное чувство, сформированное в родном доме, порождает скрытый протест совести. Правда, он напишет Фонтане: «Языки сгниют, души останутся невредимы»³⁹, но угрозы не останутся. Об их существовании мы узнаем не напрямую, а через Жорж Санд. Говоря в *Истории моей жизни* (*Histoire de ma vie*, 1854) о собственных взглядах, сводящихся к идее так называемой свободной любви, она противопоставляет им убеждения Шопена, его раздражающую, по ее словам, «замкнутость в католических догмах»⁴⁰.

Другой, более сильный и всеобъемлющий конфликт с совестью, живущий в письменных и музыкальных текстах Шопена, касается вопроса о родной стране. Он связан с не принятым в декабре 1830 года решением участвовать в Ноябрьском восстании. Сражаться пошли буквально все — приятели и друзья по пансиону Шопенов, по Лицею, по Главной школе, по Университету. Шопен покорился воле отца и внутреннему велению выбрать артистический путь, а быть может, и рассудку, но в глубине души почувствовал себя в чем-то виноватым, пусть и бессознательно. Как считал Я. Ивашкевич, тогда, в Вене, «случился тот внутренний надлом, который бросает драматическую тень на все дальнейшее творчество Шопена. Здесь происходит надрыв, который уже до конца жизни невозможно будет излечить — ни любовью, ни славой»⁴¹. Подобное же убеждение иными словами выразил С. Яроцинский (1980)⁴². Парадоксально: после

Вены патриотизм Шопена возрастает, вопреки врожденной сдержанности становится открытым, почти демонстративным. Вовлеченность в дела нации не только слышна в его музыке, но и видна в поступках, хотя бы в добровольном принятии статуса эмигранта. Просто не верится, но секретарь русского посольства в Дрездене назовет его «демагогом, которого следует вытолкать за дверь» (1835)⁴³, а Вильгельм фон Ленц в своих более поздних воспоминаниях (1872) — «единственным политическим пианистом»⁴⁴ своего времени. Основания для такого взгляда на Шопена и его музыку подтверждают, во-первых, его письма — в них содержатся однозначные заявления (1831: «Как артист я еще в колыбели, но как поляку мне пошел третий десяток») или выражения неколебимой надежды (1848: «Не обойдется без страшных дел, но в конце этого всего — Польша»⁴⁵). А во-вторых — история восприятия музыки Шопена, от Р. Шумана («Если бы самодержавный, могучий властелин Севера знал...») до Т. В. Адорно («Нужно быть глухим на оба уха», чтобы в *Фантазии f-moll* не услышать патриотического воззвания)⁴⁶. Но при всей справедливости того, что сказано на тему патриотизма Шопена и национального «тона» его музыки (С. Киселевский: он «насквозь, до боли польский»⁴⁷), фактом является также и другое: он считал себя универсальным композитором и был им. Ни в структуре его личности, ни в структуре его творчества эти категории не имели права противостоять друг другу.

Основной, возможно, наиболее существенной чертой Шопена кажется некая двойственность, раздвоение, иногда даже внутренний надрыв. Если истолковать это в категориях, введенных К. Домбровским⁴⁸, можно говорить о «позитивной дезинтеграции».

Порой Шопен пребывает исключительно в «пространствах воображения», вне реальной жизни и вопросов повседневности; однако в другое время он ступает по земле очень уверенно и совершенно трезво наблюдает за течением событий. Думая о Шопене, авторе ноктюрнов и баллад, нам бывает трудно воспринимать его с этой стороны. А ведь он катался на коньках, сам выточил себе шахматы и играл в них, учился (с различным результатом) шести иностранным языкам, любил танцевать — и, случалось, танцевал до упаду. Однако эти две сферы — реального мира и мира воображаемого, того, который существует, и того, который мог бы быть, — у него необычайно отдалены друг от друга. К тому же Шопен бывал, «что касается чувств, в синкопах с другими», наружно веселым, когда что-то его «убивало», в салоне «притворялся спокойным», а «у себя бушевал на фортепиано», по вечерам блистал в обществе, ночью, в одиночестве, иногда «еле дышал», его разрывала «кошмарная мешанина чувств»...

Эта раздвоенность, а порой надрыв превозмогались; два мира с большим трудом сливались в чрезвычайно динамичное, но все же гармонизированное единство. Сливались в его жизни, а главное, в творчестве — высочайшей сути этой жизни. Потому что в сущности, как говорит Ф. Лист (1852) после перечисления на удивление противоречивых черт, «все в нем было гармонично»⁴⁹. Голос Листа не одинок. Многие современники видели в Шопене своеобразное гармоническое единство, многостороннее созвучие: жизни и искусства, исполнительства и композиции. Для Эрнеста Легуве (1840) «все в нем — в согласии, и все одинаково ценно»⁵⁰. По мнению Игнаца Мошелеса, «Шопен был как его музыка». То же

пишет в 1835 году Р. Шуман: «Он играет — как сочиняет»⁵¹. И возможно, потому нас не удивляют, а наводят на размышления некоторые свидетельства современников, которых можно назвать голосом той эпохи. Шуман говорит о «тепле, проникающем всех», знакомящихся с Шопеном и его игрой (1836). Гейне: «Когда он садится за рояль и играет, мне кажется, что меня навещил кто-то близкий» (1838). Астольф де Кюстин: «Ваша музыка позволяет людям любить и понимать друг друга» (1837)⁵².

1. Детские годы. 1810–1816

1810 До сих пор не удалось выяснить, в какой именно день Фридерик Францишек Шопен появился на свет: по собственному письменному свидетельству — **1 марта**, согласно официальной записи о крещении в метрике прихода костела в Брохове — **22 февраля**. Место рождения бесспорно: Желязова Воля, мазовецкая деревня на берегу реки Утраты, близ Пуши Кампиноской, в 54 километрах на запад от Варшавы, в то время — имение семьи графов Скарбеков.

Отец, Миколай (1771–1844), «законный сын Франсуа Шопена, колесника, и Маргариты Дельфен, его жены», родившийся в Маренвиле (Лотарингия), с 1787 года находился в Польше. Известно, что он принимал участие в восстании Костюшко. Миколай Шопен полонизировался и выполнял обязанности гувернера сначала в семействе Лончиньских, затем Скарбеков. Фридерик относился к отцу почтительно и с уважением, тяжело пережил его смерть. Мать, Текла Юстына (1782–1861), «рожденная от благородных родителей: Антонины (урожд. Коломиньской) и Якуба Кшижановских, законных супругов», в Длугим, в Куявах, будучи сиротой (дальней родственницей?), воспитывалась в семье Скарбеков. Некогда выдвигались непроверенные гипотезы о ее происхождении из семьи польских франкистов. Мать и сын были очень привязаны друг к другу. Бракосочетание Юстыны и Миколая состоялось в 1806 году в Брохове. Их первым ребенком была Людвика (1807–1855), в замужестве Енджеевич. Она была старше Фридерика на три года, музыкально и литературно одарена; всю жизнь будет опекать его и заботиться о нем.

23 апреля. Крещение в костеле Св. Роха в Брохове близ Сохачева. В крестные были приглашены: Анна Скарбек, впоследствии Веселовская, из

Стшижева, и Фридерик Скарбек, воспитанник Миколая Шопена, будущий ученый и писатель.

1 октября. Миколай Шопен, получив место в Варшавском лицее, переезжает с семьей в столицу Великого Княжества Варшавского. Первая квартира Шопенов находилась в Саксонском дворце, в его правом крыле.

1811 9 июля. Рождение младшей сестры Изабеллы, впоследствии Барщиньской (ум. 1881), будущей душеприказчицы наследия Шопена.

1812 1 января. Миколай Шопен занимает должность преподавателя французского языка и литературы в Школе артиллеристов и инженеров.

22 июня. Начало франко-русской войны. Воззвание Наполеона к полякам. Кароль Курпиньский сочиняет программную симфонию *Битва под Можайском*.

20 ноября. Рождение самой младшей сестры, Эмили (ум. 1827), всесторонне одаренной.

1813 Вероятно, с этого года Миколай Шопен содержит частный пансион для мальчиков из семей помещиков. В памяти Эугениуша Скродского он остался как «личность торжественно-серьезная, с некоей изысканностью в общении». Среди воспитанников: Доминик Дзевановский, Ян Бялоблочный, Тытус Войчеховский, Эустахий Марыльский и Казимеж Водзиньский.

18 октября. Гибель князя Юзефа Понятовского в «Битве народов» под Лейпцигом. Крах надежд, которые поляки связывали с Наполеоном.

1814 1 июня. Миколай Шопен получает место преподавателя французского языка и литературы в Варшавском лицее.

Ноябрь. Начало заседаний Венского конгресса.

1815 20 июня. Провозглашение в Варшаве так называемого Царства Польского. Царь Александр I объявляется Царем Польским, его брат, Великий князь Константин — главнокомандующим польской армией.

1815–1816 По воспоминаниям семьи и близких, это годы оживленного домашнего музицирования. Мать играла на фортепиано и пела (больше всего она любила романс о Лауре и Филоне *Уж месяц поднялся*), отец вторил ей на флейте, иногда — на скрипке. По словам сестры Изабеллы, «дитя плачем вскоре стало проявлять чувствительность к музыкальным впечатлениям».

По мнению Франца Листа (1852), «то окружение, в котором Шопен явился на свет и развивался, как в безопасном и уютном гнездышке, было преисполнено атмосферой согласия, покоя, трудолюбия, и эти примеры простоты, набожности и деликатности остались для него навсегда самыми сладостными и дорогими». Значительно позднее, уже в парижские годы, Шопен признается: «Я всегда одной ногой у Вас».

2. Годы домашнего обучения. 1816–1823

1816 По семейным воспоминаниям, в игру на фортепиано посвятила Шопена сестра Людвика. Регулярно учиться шестилетний Шопен начал у Войчеха Живного (1756–1842), осевшего в Варшаве чеха, учителя музыки, одного из педа-

гогов пансиона Миколая Шопена. Хотя в памяти воспитанников он остался фигурой несколько чуждаковой и старомодной, известно, что солидное музыкальное образование своих учеников он основывал на Бахе и Моцарте. Кроме него, у Шопена не было других учителей фортепиано. Одновременно у Живного училась Людвика, с которой Фридерик играл в четыре руки.

16 июня. Премьера *Суеверия, или Краковцев и горцев*, «драматического представления с песнями» Кароля Курпиньского; на одну из его музыкальных тем (*В городе странны обычаи*) Шопен впоследствии будет импровизировать.

Ноябрь. В Варшаве появляется сборник баллад Юлиана Урсына Немцевича *Исторические напевы* с мелодиями более десяти современных композиторов: Кароля Курпиньского, Францишека Лесселя, Юзефа Дещиньского, Марии Шимановской и др., иллюстрированный эстампами. Этот сборник впоследствии многократно переиздавался, пелся и читался по всей стране. Он входил в репертуар национальных песен в доме и пансионе Шопенов. Русский наместник Царства Польского (Е. И. Паскевич) спустя двадцать лет скажет, что *Напевы* «наряду с внедрением в умы молодежи чувства любви к былому Отечеству возбуждали в ней мечтательный и горячий патриотизм, воспламеняли рыцарский дух и страсть к подражанию доблестным предкам».

6 декабря. Первое сохранившееся письменное высказывание Шопена: стихотворное поздравление отца с именинами.

1817 Март. Семья Шопенов вместе с Варшавским лицеем переезжает в Казимежовский дворец, в его правый флигель. Ближайшие соседи — дружеские семейства Самуэля Линде, Юлиуша Кольберга и Казимежа Бродзиньского. В этом году создаются первые сочинения: полонезы, военные марши и вариации. *Полонез B-dur* (WN 1*) был записан еще рукой отца; марши и вариации утеряны.

16 июня. Стихотворное поздравление матери с именинами: «да исполнит небо то, что в моем сердце».

Ноябрь. Священник Ю. И. Цыбульский, настоятель костела Святейшей Девы Марии на Новом Мясте, издает *Полонез g-moll* (WN 2*), посвященный Виктории Скарбек. По семейному преданию и свидетельству Оскара Кольберга, был напечатан также один из утерянных маршей; он, по-видимому, исполнялся в оркестровой версии во время парадов на Саксонской площади.

1818 В газете «*Pamiętnik Warszawski*» появляется первая «рецензия», посвященная выходу *Полонеза g-moll*: «Композитор этого Польского танца, мальчик всего лишь восьми полных лет от роду [...] истинный музыкальный гений: ибо не только с величайшей легкостью и чрезвычайным вкусом исполняет труднейшие пьесы на фортепиано, но уже является и автором нескольких

* Приведенное обозначение WN — аббревиатура издания Wydaniu Narodowym Dzieł Fryderyka Chopin (Национальное издание произведений Фридерика Шопена. Ред. Я. Экер, Краков). Цифра рядом означает номер пьесы в Списке произведений Шопена без авторского обозначения опуса. См. с. 203–221 настоящего издания.

танцев и вариаций, которым знатоки музыки не перестают удивляться, памятуя прежде всего о детском возрасте сочинителя. Если бы этот мальчик родился в Германии или во Франции, то наверняка уже привлек бы к себе всеобщее внимание; пусть же сия заметка послужит свидетельством тому, что и на нашей земле рождаются гении и лишь отсутствие надлежащей гласности скрывает их от публики».

24 февраля. На устроенном Ю. У. Немцевичем вечере Благотворительного общества в Радзивилловском дворце Шопен играет *Концерт e-moll* Войтеха Йировеца. Возможно, на этом же вечере декламирует стихотворение шестилетний Зыгмунт Красиньский. Другое выступление описала в своем дневнике сестра Клементины Таньской-Хофман, Александра: «Госпожа [Олимпия] Грабовская пригласила меня на вечер. Было много народу [...] на фортепиано играл молодой Шопен — дитя восьми лет, обещающее, как утверждают знатоки, заменить Моцарта».

3 апреля. Премьера *Короля Локетека*, оперы Юзефа Эльснера.

6 октября. «Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego» сообщает о вручении Фридериком пребывающей в это время в Варшаве Марии Федоровне, матери царя, «двух собственного сочинения польских танцев для фортепиано, которые Самодержица, похвалив столь ранний талант юноши и пожелав ему успехов, весьма любезно от него приняла». Это произошло в Варшавском лицее во время урока Миколая Шопена; отец Фридерика придерживался лояльных позиций.

6 декабря. Из именинного поздравления отца: «Сколь легче было бы мне излить свои чувства, если бы их можно было выразить в звуках...»

В том же году Казимеж Бродзиньский публикует рассуждение *О классицизме и романтизме*.

1819 Как чудо-ребенок начинает выступать в домах дворянства и аристократии: у Чарторыских, Сапегов, Четвертыньских, Радзивиллов, Любецких, Скарбеков, Прушаков, Тенчиньских, Зайончеков, Совиньских, Волицких, Замойских, Мокроновских, Грабовских, Кицких и других. Как вспоминает воспитанник пансиона Шопенов Эустахий Марыльский, «приезжали лошади и увозили его на вечера, где он играл свои импровизации». Он играл и в Бельведере, возможно перед Константином, во всяком случае, в доме гувернера сына Великого князя. Александрина де Мориоль, дочь этого гувернера, становится подругой детских игр, которой Шопен посвятит в 1827 году *Рондо à la мазур*.

5 марта. Премьера оперы К. Курпиньского *Замок на Чорштыне*.

В том же году по инициативе Валерия Лукасиньского создается Национальный союз вольных каменщиков, вскоре преобразованный в Национальное патриотическое общество.

21 ноября. В Варшаву на гастроли приезжает знаменитая певица (сопрано), Анджелика Каталани.

1820 **1 января.** Премьера оперы Юзефа Эльснера *Ягелло в Тенчине*.

3 января. Анджелика Каталани, растроганная игрой Шопена, дарит ему золотые часы с надписью.

10 февраля. Премьера оперы К. Курпиньского *Кальмора* на либретто К. Бродзиньского. В этом году в Варшаве Курпиньский начинает издавать «Музыкальный еженедельник», первый польский журнал такого рода. Мария Шимановская публикует в Лейпциге *Двадцать упражнений и этюдов* для фортепиано.

1 ноября. Миколай Шопен назначается преподавателем французского языка в Практической военной школе.

Возникает Союз свободных поляков, тайная патриотическая организация, к ней принадлежали, в частности, Маурыцы Мохнацкий и Северын Гошиньский, которые вскоре станут близкими знакомыми Шопена.

1821 Среди друзей детства — Вильгельм Кольберг (1807—1891), старший брат Оскара: «с 1820 по 1825 год я жил с родителями в правом флигеле Казимежовского дворца внизу, Шопен с родителями жил там же на третьем этаже. Мы встречались и играли вместе почти ежедневно, а в последние годы учились в одних классах лицея». Он оставил заметки о Шопене, опубликованные братом.

Примерно к этому же времени относится высказывание Эустахия Марьльского (1806—1871), воспитанника пансиона Шопенов: «Фридерик Шопен, когда я прибыл в пансион, был маленьким мальчиком хрупкого здоровья [...]. В сумерках, освободившись от учения, мы пересказывали события из польской истории, такие, как смерть короля [Владислава] Варненского, Жулкевского, битвы наших вождей, и все это молодой Шопен играл на фортепиано. Не раз мы плакали, слушая эту музыку, а Живный восхищался его игрой». Если верить Францу Листу, то уже в Париже в присутствии автора, Немцевича, Шопен еще импровизировал на тему *Исторических напевов*.

25 апреля. Торжественное открытие Института музыки и декламации, то есть консерватории. Директором становится Юзеф Эльснер, у которого годом позже Шопен начнет брать частные уроки композиции.

К. Курпиньский сочиняет фортепианную *Фугу на тему «Еще Польша не погибла»*.

1822 Шопен заканчивает обучение игре на фортепиано у В. Живного и продолжает музыкальное образование частным образом: кроме уроков композиции у Ю. Эльснера он, очевидно, также учится игре на органе у В. Вюрфеля. Через несколько лет (1829) он с некоторым преувеличением скажет: «у Живного с Эльснером и самый большой осел бы научился». По свидетельству Оскара Кольберга, одновременно он берет уроки немецкого языка у пастора Ежи Тецнера.

В литературе — перелом к раннему романтизму: К. Бродзиньский публикует два эссе: *Об элегии* и — на следующий год — *Об идиллии*; их идеи отзвучат в шопеновских мазурках. Адам Мицкевич издает первый том *Стихотворений*, куда входят *Баллады и романсы* и стихотворение *К М****; через пять лет появится первый вариант романа на эти слова поэта (*Прочь с глаз*). К. Курпиньский в «Tygodnik Muzyczny» публикует рассуждения *О музыкальной выразительности и подражании*. Антоний Бжезина открывает в Варшаве

музыкальный книжный магазин, частым гостем которого становится Шопен, а также литографическую типографию, где будет напечатан опус 1.

1823 24 февраля. На VI Музыкальном вечере исполняет *Фортепианный концерт* Фердинанда Риса. В газете «Kurier dla Płci Pięknej» от 26 февраля выходит обширная рецензия: «Мы можем смело сказать, что до сей поры не слышали в нашей столице виртуоза, который в столь юном возрасте преодолевал бы поразительные трудности с легкостью и четкостью, прекраснейшее Алажио передавал с чувством и полною точностью, одним словом, который в этом возрасте столь прекрасный талант довел бы до равного ему совершенства. Восхитительное произведение Риса было и исполнено достойно». Кстати. в той же самой заметке — сообщение о выступлении в Вене другого молодого пианиста, «по фамилии Лист», он «удивил всех совершенством игры, уверенностью и мощью звука, с которой сыграл *Концерт* Гуммеля».

3 марта. Возможно, новое выступление Шопена (?) на очередном Музыкальном вечере, на этот раз с *Пятым концертом* Джона Фильда. Неуверенность вызвана неясной формулировкой рецензента: «вновь имели мы возможность услышать талант, всемерно заслуживающий внимания нашего».

17 марта. На IX Музыкальном вечере неизвестный пианист исполнил *Фортепианный концерт* И. Н. Гуммеля; и на этот раз выдвинуто предположение, что этим пианистом был тринадцатилетний Шопен.

6 мая. Прощальный концерт Марии Шимановской перед большим турне по Германии, Франции, Англии и Италии; присутствие среди слушателей Шопена не засвидетельствовано. Очевидно, к этому времени относятся изданные в Лейпциге *24 Мазурки* Шимановской. Каникулы в этом году Шопен провел, по непроверенной информации, в Пентицах под Варшавой, в имении Марыльских.

3. Лицейские годы. 1823—1826

1823 В сентябре Шопен поступает в IV класс Варшавского лицея, которым руководил Самуэль Богумил Линде, преподававший греческую и латинскую литературу. Сохранился прекрасно выполненный Шопеном портрет Линде. Среди учителей: ксендз Святковский (религия), В. Мачеёвский (греческий язык), А. Стемпиньский (латынь). Я. Зиберт (немецкий), Ж. Маршан (русский), Л. Концевич (польский и история), Т. Дзеконьский (география), В. Ясиньский (математика). В. Матушевский (физика). Учитель пения — Ян Стефани, рисования — Зыгмунт Фогель. Знакомиться с теоретическими основами музыки Шопен начинает, самостоятельно изучая *Краткое обучение правилам гармонии, или генерал-баса* Карла Антони Симона, вышедшее в том же году в Познани.

Варшавский лицей размещался в главном здании Казимежовского дворца. Ученики обязаны были носить мундиры «должного цвета и фасона».

1824 24 июля. Окончание IV класса лицея, увенчавшееся публичным выступлением и наградой «За поведение и усердие».

Август — сентябрь. Каникулы в Шафарне, на Добжиньской земле, в семье товарища по лицу Доминика Дзевановского, дядя которого, офицер наполеоновской гвардии, погиб под Сомосьеррой. Знакомство с ближними и отдаленными окрестностями: Соколово и Добжинь (Выбранецкие, Бялоблочные), Радомин и Рентвины (Цисовские), Гульбины и Плоннэ (Пивницкие), Угощ и Оборы (Божевские), Бохенец (Цижевские), Обрув (Ромоцкие), Дульник, Бялково, Плонко, Голуб, Липно и Нешава. Шопен становится свидетелем съезда помещиков. Знакомится с деревенским фольклором пограничья Мазовша и Куяв, слушает еврейский деревенский оркестр, играет в четыре руки с Людвикой Дзевановской.

10 августа. Первое письмо родителям: «Я здоров, слава Богу, и провожу время приятнейшим образом. Не читаю, не пишу, но играю, рисую, бегаю, дышу свежим воздухом...» Он просит отца, чтобы тот был добр купить ему у Бжезины *Мавританскую арию с вариациями для фортепиано в четыре руки Фердинанда Риса*; вскоре он сам напишет на эту тему вариации в четыре руки.

16, 19, 24, 27 и 31 августа; 3 сентября. Посылает родителям серию забавных «писем» под названием «Курьер Шафарский», пародию на «Kurier Warszawski». Среди потока школьнических шуток и дурачеств несколько более существенных известий:

15 августа. «На музыкальном собрании в Шафарне, состоявшем из дюжины персон и полуперсонок, выступал Я[сновельможный] П[ан] Пешон, он играл концерт [Фридриха] Калькбреннера, который не произвел такого впечатления, особенно на маленьких человечков, как *Еврейчик*, исполненный тем же паном Пешоном».

20 августа. «В Оброве был праздник урожая. Вся деревня, собравшись перед господским домом, от души веселилась, особенно после водки, а девушки писклявыми фальшивыми голосами распевали: „У дворца утки в болоте, наша пани в позолоте...“»

29 августа. «Я[сновельможный] Пан Пешон, проезжая через Нешаву, услышал сидящую на заборе „Каталани“, которая во все горло что-то пела. Это его весьма заинтересовало, и он, хоть услышал и арию, и голос, но, не удовлетворенный этим, старался разобрать и стихи. Дважды проходил он мимо забора, но напрасно. [...] Она долго вертелась, ломалась и отказывалась, но, прельщенная тремя грошами, начала петь мазурочку [...]: „Погляди-кось, за горами, за горами, как там волк танцует, а ведь он же не женатый, вона как тоскует...“».

1 сентября. «Я[сновельможный] Пан Пешон как раз играл *Еврейчика*, когда пан Дзевановский, позвав еврея-арендатора, спросил его мнения о еврейском виртуозе». Оценка была положительной: «Если бы пан Пешон захотел играть на еврейской свадьбе, он бы заработал себе, по меньшей мере, десять талеров». Шуточные рассуждения: «таковое признание поощрило пана Пешона к разучиванию что есть сил этой музыки, и кто знает, не посвятит ли он себя со временем полностью столь выгодному роду искусства». В воспоминаниях К. В. Вуйчицкого — описание похожей сцены:

«Когда в усадьбу по соседству с Обровом евреи приехали покупать зерно, Фридерик, позвав их, сыграл маюфес. Игра его привела торговцев в такой восторг и самозабвение, что они не только радостно пританцовывали и плясали, но и усиленно просили помещика сделать так, чтоб этот музыкант играл им на намечающейся вскоре свадьбе: „Ведь он так играл, так играл, — просто как настоящий еврей“».

6 декабря. В Варшаве вместе с сестрой Эмилией пишет и «представляет» на именинах отца комедию *Ошибка, или Мнимый плут*. «Основывает» детское Развлекательное литературное общество, действующее по образцу Варшавского общества друзей науки; исполняет обязанности «председателя» — членами являются пансионеры Шопенов. По мнению Юзефы Костельской (урожденной Водзиньской), «то, что маленький Фрицк уже тогда считался лучшим в Варшаве пианистом, придавало ему в наших глазах меньше очарования, чем то, что никто из мальчиков не был так скор на игры и шалости, как он».

Примерно к этому времени относятся: *Вариации E-dur* на тему песни *Der Schweizerbub* (WN 4), приподнесенные Катажине Совиньской, жене легендарного генерала; первые варианты *Мазурок As-dur* op. 7 № 4 и *a-moll* op. 17 № 4, а также *Полонез gis-moll* (WN 5), посвященный Людвике Дюпон, будущей Циховской, с которой он охотно и часто играет в четыре руки. Кроме того, в это время, очевидно, создаются неизвестные нам мазурки, вальсы, полонезы и марши, записанные в альбоме Изабеллы Грабовской, пропавшем в Петербурге.

25 декабря. На хоровом концерте, посвященном кантатам, в Евангелической варшавской (лютеранской) церкви под управлением дирижера Юзефа Явучека исполнялся, в частности, отрывок из *Сотворения мира* Й. Гайдна: существуют предположения, что Шопен вместе с Людвикой пел в хоре.

1825 22 мая. В Евангелической церкви на хоровом концерте под управлением Ю. Явучека исполнялся, в частности, *Гимн* Ю. Эльснера.

27 мая. На концерте в музыкальной консерватории играет и импровизирует на изобретенном Юзефом Длугошем золипанталеоне. Вероятно, исполняет одну из частей *Концерта (g-moll?)* Игнаца Мошелеса.

28 мая. «*Kurier Warszawski*» извещает о том, что Александр I пожаловал Шопену бриллиантовый перстень, прослушав в Евангелической церкви его игру и импровизации на золимелодиконе А. Ф. Бруннера, изобретателя многих инструментов подобного рода.

2 июня. В литографии А. Бжезины появляется *Рондо c-moll*, посвященное жене С. Б. Линде и обозначенное как опус первый, благожелательно упомянутое в лейпцигской «*Allgemeine Musikalische Zeitung*».

10 июня. Новые импровизации на золипанталеоне Ю. Длугоша на концерте в консерватории. По словам сотрудника изобретателя, Казимежа Тарчиньского, Шопен многократно импровизировал на новых инструментах, особенно во время проходившей тогда Промышленной выставки. Он, по-видимому, сочинил и подарил К. Тарчиньскому две фантазии для золипанталеона — неизвестные, пропавшие.

8 июля. Яну Бялоблочкому (1805—1827) в Соколово, близ Шафарни: «Жаль мне, что Тебя нет, ведь порой так приятно было с Вашею Милостью поболтать, пошутить, попеть, поплакать, посмеяться, подраться и т. д.». Тринадцать писем 1824—1827 годов — след, оставшийся от внезапно прерванной первой юношеской дружбы.

26 июля (?). На публичном концерте в Лицее отмечен похвалой — вместе с Юлианом Фонтаной и Домиником Магнушевским.

27 июля. Я. Бялоблочкому: «Ах, пахнуло на меня Соколовом!».

Август. Вторые каникулы в Шафарне и окрестностях. Поездка в Торунь, описанная в шутовском письме Яну Матушиньскому. Посещение дома Коперника и других достопримечательностей: «Видел я накренившуюся башню, знаменитую ратушу как снаружи, так и внутри, в которой наиболее замечательно то, что окон в ней, сколько дней в году, залов — сколько месяцев, столько комнат, сколько недель, и что вся эта постройка великолепна, в готическом вкусе. Но все это, впрочем, не превосходит пряников, ах, пряников, из которых один я послал в Варшаву».

24 августа. Праздник урожая в Оброве, описанный в письме домой: «Мы сидели за ужином, доедали последнее блюдо, когда издали послышался хор фальшивых дискантов, состоявший из баб, гнусавящих в нос, да из девушек, немилосердно пищащих во все горло на полтона выше под аккомпанемент одной скрипки, да и та о трех струнах, которая после каждой пропеты строфы отзывалась сзади альтовым голосом». Потом «начались прыжки, вальс и обертас, однако же, чтобы привлечь тихо стоящих и лишь на месте пританцовывающих батраков, я пошел в первой паре вальса с панной Теклой [Божевской], а под конец с пани Дзевановской. Потом все так разошлись, что отплясывали во дворе до упаду». В конце письма: «Вальса никакого не посылаю, вместо этого — еврейское письмо пана Хырца из Голубя, писанное пану Юзефату [Божевскому], который, зная мою глубокую еврейскую эрудицию, прислал этот манускрипт в подарок. Он написан лучше, чем тот, что в прошлый раз я послал пану Вуйчиковскому [...] Книги спят, потому что прекрасная погода. Мошель[ес] в работе».

8 сентября. Из Варшавы Я. Бялоблочкому: «Шафарне — мое почтение, а также Плонному, Гульбинам, Угощи и т. д. [...] Сколько сотен экземпляров нот, лежащих в беспорядке на моем фортепиано, как горох с капустой (это даже оскорбительно Гуммелям, Рисам, Калькбреннерам, которым, наверное, судьба в столь обширной республике назначила место рядом с Плейелем, Хемерляйном, Хофмайстером), ожидает меня!».

30 октября. *Севильский цирюльник* Россини, «который шел в субботу в театре [...] очень мне понравился...» По мотивам оперы сочиняет полонез, «который, в общем, нравится» (утерян). Восхищается игрой концертирующего в Варшаве, по возвращении из Парижа, пианиста Александра (?) Рембелиньского: «левая рука столь же сильна, как и правая, что необыкновенно у одного человека».

Ноябрь. Становится лицейским органистом. «Каждую неделю по воскре-

сеньям я играю у Визиток на органе, а остальные поют». В конце мессы тогда пели *Боже, ты Польшу* — старый текст и старую мелодию: возможно, к этому времени относится *Largo Es-dur* (WN 61), являющееся гармонизацией именно этой версии песнопения.

Декабрь. Рождество встречает вместе с сестрой Людвикой в Желязовой Воле. Как сообщает Юзефа Водзиньска, он не раз бывал там в свободное время. Один из жителей деревни рассказывал Ф. Хёзику об игре Шопена на свежем воздухе на вынесенном из дома инструменте.

Конец года. Период многочисленных «чаев, вечеров, балов». Среди произведений этого времени: блестящие *Полонезы d-moll* (WN 6) и *f-moll* (WN 9); еще предназначенные для танцев *Мазурки B-dur* (WN 7) и *G-dur* (названная «хромающей», WN 8), сразу литографированные В. Кольбергом, а также *Вариации D-dur* в четыре руки на тему популярной песни Мура (WN 10). Возможно также — первые вальсы.

1826 Начало года. По некоторым предположениям, сочиняет *Траурный марш c-moll* (WN 11).

12 февраля. В письме Я. Бялоблочкому — описание торжественных похорон Станислава Сташица: «Упомяну Тебе лишь о том, что студенты несли его от С[вято]го Креста аж до самых Белян, где он хотел быть погребенным, что Скарбек произнес речь над могилой, что его гроб ободрали из любви и энтузиазма и что есть и у меня на память лоскуток крепа с носилок, наконец, что 20 тысяч человек провожало тело до самого места [погребения]». Письмо пишет в постели, больной «аффекцией катара». «Мне ставили на горло пиявки, потому что распухли железы».

15 мая. Выбирает ноты для Бялоблочкого: «Сборник арий и других отрывков Россини, очень хорошо переложенных для одного фортепиано», *Полонез Качковского*, «очень хороший, красивый, словом, для того, чтобы слушать и наслаждаться», вальсы Александра Рембелинского («должны Тебе понравиться»).

Около 20 июня. Я. Бялоблочкому: «У нас всюду говорят, что через две или три недели дадут *Freischütz'a*; как мне кажется, *Freischütz* в Варшаве наделает большого шума [...] Ведь и то уже много, что наша опера сможет представить прославленное произведение Вебера. Однако, принимая во внимание цель, к которой стремился Вебер в *Freischütz'e*, его немецкую сущность, эту удивительную романтичность, необычайно изысканную гармонию, особо приходящуюся по вкусу немцам, можно сделать вывод, что варшавская публика, привыкшая к легким напевам Россини [...] не столько по убеждению, сколько следуя за голосом знатоков, будет хвалить потому, что Вебера хвалят всюду». Постскриптом ностальгический: «Если увидишь Шафарню, Плонне, Гульбины, Радомин, Орнувек, вспомни мое имя...»

27 июля. С отличием заканчивает обучение в Варшавском лицее. Не обходится без некоторого разочарования, так как согласно новым официальным правилам как «одногодичный» ученик VI класса не был допущен к ожидаемой «*maturitas*», необходимой для университетского обучения и

не требовавшейся в Главной школе музыки. Он напишет Бялоблочкому: «в Лицей я не хожу. Ведь глупо было бы отсиживать насильно по 6 часов в день [...] второй раз то же самое слушать, тогда как за этот год можно научиться чему-то другому». Три года обучаясь в Лицее, он дружил с Домиником Дзевановским, Яном Матушиньским, Вильгельмом Кольбергом, Тытусом Войчеховским, Домиником Магнушевским и Юлианом Фонтаной; контактировал или сблизился с Константином Гашиньским, Станиславом Козьяном, Константином Прушаком, Альфонсом Брандтом, Юзефом Рейншмидтом. Параллельно с Шопеном учились, в частности: Франтишек Венжик, Эдвард Стольпе, Мечислав Потоцкий.

Конец июля. *Сорока-воровка* Россини. На теме оперы основано трио *Полонеза b-moll* (WN 12), посвященное как «прощальное» В. Кольбергу («Виллюсю»).

28 июля. Отъезд в Душники вместе с матерью и сестрами — Людвигой и Эмилией. Путь дилижанса лежал через Блони, Сохачев, Лович, Кутно, Клодаву, Коло, Турек, Калиш, Остров, Мендзыбуж, Олесьницы, Вроцлав, Немчу, Зомбковицы и Клодзко.

2 августа. На лечении в Душниках, продолжающемся до 11 сентября, пьет «сыворотку и здешние воды», с опаской ходит «по горам, которыми окружены Reinertz [Душники], часто восхищаясь панорамой здешних долин», слушает «скверную духовую музыку», которая «подыгрывает медленно прогуливающимся Kurgäst'am».

11 (12?) и 16 августа. Дает благотворительные концерты. «Kurier Warszawski» сообщал 22 августа: «Когда дети из-за смерти отца, прибывшего на лечение на воды, остались сиротами, г-н Шопен, вдохновленный особами, знающими его талант, дал 2 концерта в пользу вышеупомянутых, что принесло ему много славы, а этим несчастным — поддержку».

29 августа. Юзефу Эльснеру: «Свежий воздух и сыворотка, которую я послушно пью, меня поставили на ноги, так что я совсем не тот, что в Варшаве. Прекрасные виды, даруемые Силезией, очаровывают и восхищают меня, но, несмотря ни на что, мне не хватает одной вещи, которой все прелести Душников не могут заменить, то есть хорошего инструмента».

13–15 сентября. На обратном пути останавливается во Вроцлаве. Знакомится с капельмейстером Йозефом Игнацем Шнабелем и органистом Ф. Вильгельмом Бренером: совместное музицирование.

4. Годы обучения композиции. 1826–1829

1826 Сентябрь. Записывается на первый курс композиции Главной школы музыки, которой руководил Юзеф Эльснер и которая входила — как факультет Изящных искусств — в состав Варшавского университета. Среди коллег: Игнацы Феликс Добжиньский, Юзеф Новаковский, Наполеон Томаш Нидецкий, Юзеф Стефани, Юзеф Линовский. Одновременно под руководством докторов Ф. Ремера и В. Мальча проходит дополнительное лечение после Душников. «Я ложусь в девять. Все чаи, вечера, балы пошли

прахом. Пью эметическую воду по приказанию Мальча и поглощаю овсяный отвар, что твой конь». Вместе с Тытусом Войчеховским начинает посещать частные уроки итальянского языка, которые давал учитель Актерской школы Ринальди.

2 октября. Я. Бялоблочкому: «В результате я хожу к Эльснеру на контрапункт по 6 часов в неделю; слушаю Бродзиньского, Бентковского и других, если предметы хоть как-то связаны с музыкой». Вероятно, посещает и лекции Людвика Осиньского, а также лекции «высокого пения», проводившиеся Валенты Кратцером. На взгляд старшего коллеги, Александра Еловицкого, это было время, когда «в Варшавском университете было почти 1200 учеников [...] и много хороших учителей. Курс польской литературы был превосходный, его вели двое учителей: шумный Осиньский и сердечный Бродзиньский; первый был примером замшелой старины, второй — выразителем крепнувшего прогресса. Бродзиньский только становился знаменитым — тихий, спокойный, нежный, солдат и поэт; Осиньский — зазнавшийся, надутый, остроумец и стихоплет, но так раздул свою славу вычурной декламацией, что в первый раз к нему на лекцию шли как к пророку, внимать властителю дум. На лекцию Бродзиньского шли как к близкому другу, а выходили всегда с умилением в сердце и со слезами на глазах». В это же время К. Бродзиньский публикует эссе *О народных песнях*. В Варшаве — аресты среди членов Национального патриотического общества.

16 декабря. «Gazeta Polska» пишет об импровизации Шопена на хоралионе, инструменте, изобретенном Бруннером: «Все присутствующие слушали с восхищением берущие за сердце, чарующие звуки и поражались как беглости виртуоза, так и совершенству изобретения». В конце года было создано одно из первых написанных в обучении у Ю. Эльснера произведений: *Рондо à la мазур F-dur* op. 5; в нем Шопен повторяет стилистическую формулу, введенную учителем.

1827 8 января. Посылает Я. Бялоблочкому новую порцию нот от Бжезины: арию из *Вольного стрелка* Вебера и из *Итальянки в Алжире* Россини («чтобы и у Тебя было что-то модное») и свою мазурку («о которой Ты знаешь»), одну из двух.

15 января. Выступление Марии Шимановской в Национальном театре; в ожидании концерта: «буду непременно!» Маурышы Мохнацкий писал: «поразительное подражание человеческому пению госпожа Шимановская довела в *адажио* до высочайшей степени».

12 марта. В последнем из сохранившихся писем к Бялоблочкому неуместные шутки: «Если Ты умер, так сообщи мне...» Годом позже друг действительно умрет от туберкулеза. С наступлением весны резкое ухудшение здоровья сестры: «Уже четыре недели, как Эмилия лежит, кашляет, начала харкать кровью».

10 апреля. Эмилия Шопен умирает от чахотки. На Повонзках, на могильной плите, надпись: «Исчезла четырнадцатой весной, как цветок, в котором цвела прекрасная надежда на плод».

17 июля. Экзамен у Эльснера по «теории музыка, генерал-басу и композиции в грамматическом, риторическом и эстетическом аспекте». Оценки преподавателя: «Первокурсник Шопен Фридерик — особое дарование, второкурсник Добжиньский Игнацы — незаурядное дарование...»

Июль — август. Поездка на несколько недель в Гданьск через Плоцк: «Итак, сегодня в Плоцке, завтра в Ростисшеве, послезавтра в Киколе, пару дней в Тужне, пару дней в Козлове и тут же в Гданьск, и обратно». Из Гданьска вылазка к Сераковским в Ваплево. На обратном пути остановка в Ковалеве, недалеко от Плоцка, у Збоньских. В письме к родным говорит о каком-то «вальсике», который собирался послать сестрам. 1827 годом датированы два *Вальса As-dur*, один из них Шопен подарил супруге доктора Александра Лебрена, вписав его также в альбом Эмилии Эльснер, дочери ректора. Второй мы знаем только по первым строчкам, записанным сестрой Людвиной. Во время поездки в Гданьск семья Шопенов переезжает в левый корпус дворца Красиньских на Краковском предместье, 410 (ныне 5).

29 октября. В Национальном театре — выступление Игнацы Добжиньского, старшего коллеги по классу Эльснера, исполнявшего *Фортепианный концерт* Г. Герца.

Осень. М. А. Шульц: «Дом Шопенов, известный в Варшаве как один из лучших мужских пансионов, был местом, где любили собираться артисты и ученые». На «четвергах» у Шопенов бывали, в частности: ректор С. Б. Линде, поэты Казтан Козьмян и К. Бродзиньский, историк В. А. Мачеёвский, экономист Фридерик Скарбек, математик Юлиуш Кольберг, зоолог Феликс Яроцкий, художник Антони Бродовский. Посещали их и представители молодого поколения; Бохдан Залеский вспоминает: «за три или четыре года до Ноябрьского восстания мы со святой памяти Стефаном Витвицким часто гостили то у Фридерика Шопена, то у Маурыцы Мохнацкого, слушая их игру на фортепиано».

Результатом обучения у Эльснера были написанные в этом году *Вариации B-dur* на тему *Là ci daret la tapo* из «Дон Жуана» Моцарта ор. 2, посвященные Тытусу Войчеховскому. «Дон Жуана» играли в Варшаве с 1822 года, дирижировал в том числе и К. Курпиньский. «Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego» писала тогда: «Ничего лучше и согласнее не было еще спето в польской опере, чем оба финала и дуэт Дон Жуана с Церлиной *Брось напрасную тревогу*». Присутствие Шопена на *Дон Жуане* несомненно, хотя документально это никак не подтверждено. В 1827 году, кроме того, создаются несколько произведений светского характера: первый вариант романса *Прочь с глаз* на стихи Мицкевича, *Мазурка a-moll* (WN 13), а также несколько пропавших сочинений, известных лишь по первым строкам: *Andante dolente b-moll*, *Экосез B-dur* и *Вариации F-dur* в четыре руки, написанные для Т. Войчеховского.

Конец 1827 — начало 1828. Очередным произведением, написанным в классе Эльснера, становится посвященная ему *Соната c-moll* ор. 4. Вместе с *Вариациями B-dur* ор. 2 она предлагается к изданию лейпцигским издателям.

1828 В конце прошедшего и начале нового года Кароль Липиньский дает четыре концерта. В цикле рецензий в «Gazeta Polska» Маурышы Мохнацкий представляет нечто вроде очерков об эстетике романтической игры. В игре Липиньского он находит «красочность, лирический восторг, которые можно назвать поэтической импровизацией».

28 февраля. В литографии А. Бжезины появляется посвященное подруге детских игр графине Александрине де Мориоль *Pondo à la mazur* op. 5.

Март. Смерть Яна Бялоблоцкого в возрасте 22 лет.

Март—апрель. Концерты Иоганна Непомука Гуммеля; Шопен восхищается им и знакомится лично. В прессе — дискуссия между К. Курпиньским (за) и М. Мохнацким (против): критик воспринимает игру знаменитого пианиста с точки зрения романтизма: «Мы не отрицаем точности, отчетливости и выразительности [его игры]. Но господин Гуммель не подражает пению на фортепиано. Звуки у него не соединяются в протяжном звучании [...] Его исполнение — немецкое, четкое, быстрое, более поражающее мастерством беглого исполнения, нежели оттенками и колоритом».

Июнь. Варшавская премьера *Отелло* Россини; спектакль, встреченный Шопеном без энтузиазма.

22 июля. Экзамены в Главной школе музыки. В отчете Эльснера: «Шопен Ф., особая одаренность, второй год обучения, выехал для поправки здоровья».

Июль — август. 1. Лето в Санниках над Вислой близ Плоцка в семье коллеги по Лицею Константы Прушака. Шопен перерабатывает для двух фортепиано ранее сочиненное *Pondo C-dur* (WN 15), начинает работу над *Трио g-moll* op. 8.

Сентябрь. От Войцеха Совиньского из Парижа получает предложение рецензировать музыкальную жизнь Варшавы для выходящей под редакцией Ф.-Ж. Фети парижской «Revue musicale»; не берется за это занятие: «Не для меня такие вещи, тем более что Курпиньский уже начал у нас частично заниматься этим. Впрочем, я еще не имею суждений, достойных парижской газеты, в которой место одной лишь правде». И кроме того: «Вот бы я многих восстановил против себя!..»

9 сентября. Выезжает в Берлин вместе с другом отца Феликсом Яроцким, принимающим участие во Всемирном конгрессе «исследователей природы». Рисует карикатуры ученых-натуралистов «с огромными нескладными носами». Осматривает все, стоящее осмотра, делясь своими наблюдениями с домашними: «У Марыльского нет вкуса ни на грош, если он говорит, что берлинки красивы [...] Они наряжаются, это правда, но жалко резать муслин для таких замшевых кукол». Критически реагирует также на ранне-романтическую экзальтацию: встретив в дилижансе «какую-то немецкую Коринну, набитую ахами, ja`ми и nein`ами», называет ее «настоящей романтической попкой».

14—26 сентября. Знакомится с музыкальной жизнью Берлина, главной целью путешествия, с восхищением и скромной сдержанностью: «Я видел Спонтини, Цельтера и Мендельсона, но ни с кем не разговаривал, по-

тому что не решился сам представиться». В Певческой академии слушает ораторию Генделя *Празднество Св. Цецилии*: «она близка к идеалу, который я себе составил о великой музыке». В театре слушает целый ряд модных в то время опер («каждый день дают что-то новое»): *Фердинанд Кортес* Г. Спонтини, *Разносчик* Ж. Онслова, *Тайный брак* Д. Чимарозы, *Прерванное жертвоприношение* П. Винтера и, наконец, оперу *Вольный стрелок* К. М. Вебера, ожидаемую с особым нетерпением: «Завтра *Freischütz!*.. этого мне и надо. Я смогу сравнивать с нашими певцами». В это же время в Берлине находился с родителями Оскар Кольберг: «На *Разносчике* были Шопен с Яроцким. На *Тайном браке* [он] был с нами в ложе; помню, как при звуках духовых инструментов заткнул себе пару раз уши, воскликнув: ах, чтоб вас, негодные трубы!».

18 сентября. Посещает Берлинскую библиотеку. «Огромная, но очень мало музыкальных произведений. Там я видел собственноручное письмо Костюшко, — пишет он родителям, — которое буква за буквой переписывал Фалькенштайн, биограф нашего героя. Поняв, что мы поляки [...] он попросил пана Яроцкого перевести содержание на немецкий, записывая его под диктовку в блокнот».

27 сентября. «Я ничего не делаю, только шатаюсь по театрам. [...] Я здоров, видел, что можно было видеть. Возвращаюсь к вам».

29 сентября. На обратном пути импровизация на с^б-тановке дилижанса в Сулехове Велькопольском (информация, недавно по^сАзергнутая сомнению).

Первые дни октября. Краткое пребывание в По^страни. По семейному преданию, на приеме у архиепископа Теофиля В^илицкого, родственника Скарбеков, известного своим патриотизмом, и у ^изаместника Великого Княжества Познаньского князя Антони Радзивилл^и играет произведения Гайдна, Бетховена и Гуммеля, а также импровизирует на заданные темы. По возвращении в Варшаву — продолжение занятий у Эльснера. Очевидно, в это время появляется *Фантазия A-dur на польские темы* ор. 13. К произведениям, написанным в 1828 году, относятся также виртуозный *Полонез B-dur* (WN 14) и несколько пропавших вальсов.

Декабрь. Активное участие в музыкальной жизни Варшавы. На концерте у Фридерика Бухгольца играет с Юлианом Фонтаной версию для двух роялей *Рондо C-dur* (WN 15); ранее пробует исполнить это произведение с М. Эрнеманом. Играет, импровизирует и развлекается в варшавских салонах, даже дает уроки. Участвует в представлениях домашнего театра у Прушаков; известны две его роли: Педро в комедии *Сватовство* Александра Дюваля и графа Остроеского в пьесе Л. А. Дмушевского *Барбара Запольска*. «Я ношусь от Анны к Каиафе и сегодня буду на вечере у госпожи Винценгероде, откуда еду на другой, к панне Кицкой. Знаешь, — пишет он Тытусу Войчеховскому, — как это приятно, когда хочешь спать, а тут просят импровизировать». В результате «за неделю ничего не написал, ни для людей, ни для Бога».

27 декабря. «Партитура *Рондо à la краковяк* закончена. Интродукция более оригинальна, чем я весь, с байковым сюркуком. Но трио еще не окончено».

но». Заодно сообщает Войчеховскому, что в доме у него появилось новое, позволяющее чувствовать себя свободно, место обитания: «Наверху у меня уже есть комната, там мне будет удобно, из гардеробной к ней ведет лестница. Там будет у меня старое фортепиано, старый письменный стол. там будет мой укромный уголок».

1829 Зима. Вильгельм Кольберг вспоминает: «В 1829 году я жил на Краковском Предместье, в доме на углу Обозной. Шопен с родителями жил во дворце Красиньских. Он приходил ко мне всю зиму по вечерам на уроки английского языка, которые мы втроем, вместе с Юлианом Фонтаной, брали у известного тогда в Варшаве учителя ирландского происхождения [...] Эти уроки оживлялись бесконечным запасом шуток, проказ и шалостей, которые затевал в основном Шопен».

7 февраля. В Национальном театре дает концерт товарищ по классу композиции Антони Орловский.

13 апреля. Миколай Шопен обращается к министру Духовных дел и народного просвещения, Станиславу Грабовскому, за стипендией для сына, «чтобы он мог посетить зарубежные страны, в особенности Германию, Италию, Францию и на хороших образцах достаточно усовершенствоваться». Лояльное упоминание отца об успешном выступлении сына перед монархом и Великим князем не помогло: несмотря на поддержку С. Грабовского, министр внутренних дел Тадеуш Мостовский в просьбе отказал.

21 апреля. На концерте учеников Карла Соливы знакомится с Констанцией Гладковской (1810—1880), своей «первой любовью».

Май. Антони Радзивилл наносит визит Шопенам. Шопен вскоре сочинит для него (1829—1830) *Полонез C-dur* op. 3.

23 мая — 14 июля. Знаменитый цикл концертов Никколо Паганини и Кароля Липиньского, организованных по случаю торжеств, посвященных коронации царя Николая I как польского короля. Горячая дискуссия в прессе с участием Эльснера, Курпиньского и Мохнацкого. «Он показал все достоинства, — писал Мохнацкий в «Gazeta Polska», — все могущество и хрупкость своего таланта. Он играл перед концертом Липиньского и на следующее же утро после его концерта. словно соревнуясь с польским виртуозом. [...] Меланхолия, безумие. метание и буря мысли, нежность тоски — вот духовный характер Паганини». Но вслед за этим: «его игра блистает тогда орфической торжественностью, без пороков и недостатков». Липиньский, который «в глазах соотечественников сравнился с первым виртуозом Европы: ни в чем ему не уступает, не менее прекрасен, не менее превосходен». И приговор ведущего критика романтической Варшавы: «Не будем превозносить одного перед другим, потому что оба одинаково превосходны». Быть может, к этому времени относится безделка Шопена *Вариации F-dur*, названные *Воспоминание о Паганини* (*Souvenir de Paganini*, WN 16).

31 мая. Премьера двухактной оперы К. Курпиньского *Цецилия Пясечиньска*.

15 июня. В газете «Kurier Warszawski» — информация о «полном собрании

сочинений знаменитого Бетховена», которые можно приобрести в книжном магазине А. Бжезины.

22 июня. «Gazeta Polska»: «О критиках, рецензентах и [их] спорах, к которым дали в Варшаве повод Паганини и Липиньский, знает уже вся Польша, так как они перепечатаны из варшавских газет львовскими „Rozmaitości“, краковским „Goniec“ и [познаньской] „Gazeta Poznańska“».

20 июля. Окончание Главной школы музыки. В отчете Эльснера «Лекции музыкальной композиции, или практического контрапункта» — итоговые оценки. Среди учеников второго года: Антони Орловский («очень большие способности») и Август Фрейер («большие способности»); среди учеников третьего года: Антони Родзиньский («достаточно способностей для концертного стиля»), Юзеф Линовский («большие способности для концертного стиля») и «Шопен Фридерик — особая одаренность, музыкальный гений — и т. д.».

5. Годы странствий. 1829–1831

1829 **Середина июля.** Первая поездка Шопена в Вену. Он едет в обществе Ромуальда Хубе, Альфонса Брандта, Марцели Целиньского, Игнацы Мачеёвского и Мечислава Потоцкого. Путь пролегает через Опочно, Коньске, Краков, Вадовице, Бельск, Цешин и Моравы.

23 июля. «Первая неделя в Кракове ушла у нас исключительно на прогулки и знакомство с краковскими окрестностями». Знакомится с Ягеллонской библиотекой, слушает игру на органе Винценты Горончкевича в Вавельском кафедральном соборе. Восхищается Ойцовом и Песковой скалой. 23 июля расписывается в гостевой книге соляных копей в Величке.

Конец июля. Родным: «Прекрасные окрестности Галиции до самого Бельска, а потом Верхней Силезии и Моравии, сделали наше путешествие тем более приятным, что дождь, иногда идущий только ночью, избавил нас от несносной пыли».

31 июля. В Вене. «Город красивый, мне нравится». Осматривает картинную галерею и свои впечатления описывает в письме домой (пропавшем). Заглядывает на венские фортепианные фабрики К. Граффа и А. Штайна, знакомится с издателем своих *Вариаций* ор. 2, Т. Хаслингером («благодаря письму Эльснера он не знал, куда меня посадить») и местными выдающимися музыкантами: И. Зейфридом, Й. Х. Кеслером, Й. Майзедером, В. Йировецем, Ф. Лахнером, К. Крейцером, графом В. Галленбергом. Чищереоне служит Вацлав Вюрфель («славный Вюрфеляга»). Но прежде всего он ходит на концерты и в оперу. Слушает игру местной знаменитости, пианистки Леопольдины Блахетки. Зарекомендовав себя как пианист, поддается уговорам — в основном Вюрфеля — дать концерт. «Впрочем, сейчас время самое подходящее, венцы жаждут новой музыки».

8 августа. Родным: «Я здоров и весел. Не знаю, в чем дело, но немцы удивляются мне, а я удивляюсь им, что они находят чему удивляться. [...] Из опер я слышал три: *Белую даму* [Буальдьё], *Золушку* [Россини] и *Кресто-*

носца [Мейербера]. Оркестр и хор превосходны. Сегодня — *Иосиф в Египте* [Мегюля]». Постскрипtum: «Я уже решил. Блахетка говорит, что я произведу *фурор*, потому что я виртуоз первого класса, что мое место рядом с Мошелесом, Герцем, Калькбреннером. [...] Надеюсь. Господь Бог мне поможет — не волнуйтесь!».

11 августа. Дает концерт в Кернтнертортеатре; играет *Вариации на тему из «Дон Жуана»* и импровизирует. Первоначально намечалась другая программа: «*Увертюра* Бетховена, мои *Вариации*, пение панны Вельтхайм, придворной певицы саксонского короля, мое *Рондо* и вновь пение, после чего небольшой балет, чтобы заполнить вечер». Однако «на репетиции оркестр аккомпанировал так плохо, что *Рондо* я заменил на *свободную фантазию*». Результат описывает без ложной скромности: «Как только я показался на сцене, раздалось „браво“, после исполнения каждой вариации были такие аплодисменты, что я не слышал оркестра. После окончания так хлопали, что пришлось выйти и поклониться второй раз». Он импровизировал на тему *Белой дамы* и — когда попросили польскую тему — *Хмеля*, «что наэлектризовало публику, непривычную к таким мелодиям. Мои шпионы из партера уверяют, что на скамейках прямо подпрыгивали. [...] Мое первое выступление было столь же неожиданным, сколь и удачным [...] Сегодня я мудрее и опытнее года на четыре».

13 августа. Новые музыкальные знакомства. Родным: «Сегодня познакомился с гр. Лихновским; он не мог [мною] нахвалиться [...] это тот самый, который был лучшим другом Бетховена». Тытусу Войчеховскому: «С Черни я запанибрата, часто играл с ним у него на два фортепиано. Хороший человек, но не более». Поддается уговорам дать еще один концерт, несмотря на внутренний протест: «и второй раз я выступаю даром — ради благосклонности п[ана] графа [Галленберга], у которого пусто в кармане (но это по секрету). Буду играть *Рондо* и импровизировать».

18 августа. Второй концерт в Кернтнертортеатре. В итоге в программе снова оказались *Вариации* ор. 2 и *Рондо à la краковяк* ор. 14. Девятнадцатого августа пишет родным: «Если в первый раз меня принимали хорошо, то вчера еще лучше. Три раза возобновлялись аплодисменты, публики собралось больше. [...] Я знаю, что понравился дамам и артистам. [...] Блахетка сказал, что его ничто так не удивляет, как то, что этому я научился в Варшаве». Рецензии появляются во многих газетах: «*Zeitschrift für Kunst...*», «*Allgemeine Musikalische Zeitung*», «*Allgemeiner Musikalischer Anzeiger*», «*Wiener Theater-Zeitung*», «*Der Sammler*». Наряду с многочисленными похвалами и восхищением — «это молодой человек, идущий собственным путем» — немногочисленные нарекания на слишком тихую игру, на «отсутствие силы, блеска и огня».

19 августа. В Праге. Город варшавским путешественникам показывал знаток чешских древностей Вацлав Ганка, который их «водил по каким-то прелестным местам. [...] Вообще город большой, как видно с замковой горы, старый и когда-то богатый». Визит к Фридриху В. Пиксису, директору консерватории, встреча с Августом А. Кленгелем, учеником Кlemen-

ти, придворным дрезденским пианистом. «Я слушал, как он играет свои фуги, часа два. Я не играл, потому что меня не просили; он играет хорошо, но я бы желал чего-нибудь получше (Тихо!)». Получает рекомендательные письма к Франческо Морлакки, придворному дирижеру в Дрездене.

23 августа. Вписывает в альбом В. Ганке мазурку на случай — на слова Игнацы Мачеёвского *Что за цветы, что за венки*. Отъезд из Праги в Тёплице. Везде встречает поляков: в Вене — Н. Нидецкого, в Праге — одного из Неголевских, в Тёплице — Л. Лемпицкого, в Дрездене — Ф. К. Левиньского, с которыми сразу завязывает приятельские отношения.

24 августа. В Тёплице — посещение дворца Валленштайнов. На музыкальном вечере у кн. Клари-Альдринген импровизирует на темы, заданные собравшимся артистическим обществом: из *Моисея в Египте* и *Севильского цирюльника* Россини, а также на тему польских песен. Одна из «трех очаровательных княжон», Эуфимия, в своем дневнике писала: «Он играет прекрасно, *brillant*, и с поистине необычайной выразительностью».

25 августа. В Дрездене, где задерживается на неделю. «Мы были в Саксонской Швейцарии. Множество красот. Чудесная галерея. Только итальянскую оперу увели у меня из-под носа. Я уехал в тот самый день, когда шли *Крестоносцы в Египте*; я только тем и утешался, что видел их в Вене».

26 августа. «Я возвращаюсь с *Фауста*. [...] Зрелище продолжалось от 6 до 11. Девриент, которого я уже видел в Берлине, играл *Фауста*. [...] Жуткая, но великая фантазия. Во время антрактов играли отрывки одноименной оперы Шпора [...] Ложусь спать [...] Завтра жду Морлакки, с ним иду к панне Пехвель. Не я к нему, а он ко мне приходит, ха-ха-ха! [...]».

27 августа. Слушает игру пианистки Антуанетты Пехвель, ученицы Кленгеля: «играет хорошо». Знакомится с Франческо Морлакки, придворным капельмейстером саксонского короля. В Варшаву возвращается через Вроцлав.

Сентябрь. В Варшаве позирует для портрета Амброжи Мирошевскому. Одновременно художник выполняет портреты родителей, сестер и Живного («так его схватил, что похож он до удивления»).

Октябрь. Начинает посещать музыкальные «пятницы» Йозефа Х. Кесслера. Знакомится со многими неизвестными ему прежде произведениями: *Октетом* Людвика Шпора («чудный-пречудный»), *Трио* Бетховена («давно я не слышал ничего столь же великого, там Бетховен глумится над всем миром»), *Трио E-dur* и *Сентетом* op. 74 И. Н. Гуммеля, *Концертом cis-moll* Ф. Риса («в квартете»). «Все собираются там и играют — ничего заранее не назначается, просто что компании подвернется, то и играют».

3 октября. В письме Войцеховскому — отзыв венских успехов, подробный отчет о культурной жизни Варшавы, собственные планы, сомнения и — признания. «Ты хочешь знать, что я думаю этой зимой делать со своей персоной, — так знай, что я не останусь в Варшаве, но куда понесут меня обстоятельства, не знаю». И далее: «Я был бы сам не свой от радости, если бы мог поехать с Тобой, но моя поездка должна быть не такой, как у Тебя; из Вены я поеду учиться в Италию, а будущей зимой вместе с Хубе в Париж —

хотя все это еще может измениться, тем более что Папа рад бы был послать меня в Берлин, чего мне не хочется». В пользу этого последнего проекта говорит и то, что «Кн. Радзивилл, а вернее, она [княгиня], очень любезная, приглашали меня в Берлин, даже предлагая жить у них во дворце, но на что мне это, если мне сейчас нужно туда, где я начал, тем более что я обещал вернуться в Вену, а в одной из тамошних газет написали, что более длительное пребывание в Вене было бы полезно для моего вступления в свет (*Anschlag*)». Под конец — важное признание: «Ты, наверное, сам чувствуешь необходимость моего возвращения в Вену — не ради панны Блахетки, о которой, кажется, я писал, что это молодая, красивая, играющая особа, потому что у меня, быть может, к несчастью, уже есть свой идеал, которому я преданно, не заговаривая с ним, служу уже полгода, который мне снится, в честь которого возникло адажио моего концерта и который вдохновил меня сегодня утром на создание того вальсика, что я Тебе посылаю. Обрати внимание на одно место, обозначенное +. Об этом никто не знает, кроме Тебя. Как бы мне было сладко сыграть его Тебе, мой дражайший Тытус. В *трио* басовая мелодия должна доминировать вплоть до верхнего *es* в скрипичном ключе в пятом такте, о чем Тебе писать не нужно, Ты сам чувствуешь». Речь идет о *Larghetto* из создающегося в тот момент *Концерта f-moll* op. 21 и о *Вальсе Des-dur* (WN 20).

20 октября. Дальнейшие признания, сделанные во время работы над *Концертом f-moll*: «Адажио из *Концерта* Эльснер хвалил, говорил, что это ново, но что касается *Рондо*, я пока не хочу ничьих суждений, потому что не совсем им доволен». Параллельно начинают создаваться этюды: «Я сделал большой *Экзерсис en forme* в моей собственной манере».

21 октября. В гостях у крестной матери Анны Веселовской (урожденной Скарбек) в Сшижеве, близ Познани. Оттуда — выезд на неделю по приглашению князей Радзивиллов в Антонин, их летнюю резиденцию, где он ощущал себя «как в раю». «Там были две Евы, княжны, необычайно приветливые и добрые, музыкальные и нежные существа». Дает уроки Ванде Радзивилл: «Молодое создание, 17 лет, красивое, и, ей-богу, просто приятно было ставить ей пальчики. Но, шутки сторону, в ней много подлинного музыкального чутья». Ее старшая сестра, Элиза, рисует его: «два раза она нарисовала меня в альбоме, и, как говорят, очень похоже». А сам князь: «Знаешь, как он любит музыку. Показывал мне своего *Фауста*, и я нашел там много вещей, настолько хорошо придуманных, даже гениальных, что никак не мог этого ожидать от заместника. Между прочим, есть одна сцена, в которой Мефистофель искушает Гретхен, играя на гитаре и напевая под ее окном, и одновременно слышится хоровое пение из ближайшей церкви; этот контраст производит в исполнении большой эффект; в рукописи видно, как искусно написана партия вокала, а еще более — дьявольский аккомпанемент к очень серьезному хоралу. Это может дать Тебе представление (письмо адресовано Т. Войцеховскому) о его подходе к музыке; притом он заядлый глюкист. Музыка в театре имеет для него значение постольку, поскольку рисует ситуации и чувства». Сочиняет для него

Полонез C-dur op. 3. «Я написал у него *alla polacca* с виолончелью. В нем нет ничего, кроме блесков для салона, для дам».

Начало ноября. На обратном пути останавливается в Калише, где однажды вечером «пани Лончиньска и панна Бернацка вытащили его танцевать»; танцует мазурку, «притом с более красивой панной, чем она, по крайней мере, с такой же красивой...». Из Антонина он привозит приятные воспоминания и приглашение на май в Берлин от княгини Радзивилл: «Я сидел бы там, пока бы меня не прогнали, но мои дела, а в особенности мой *Концерт*, еще не оконченный и с нетерпением ожидающий завершения своего финала, поторопили меня покинуть этот рай».

4 ноября. А. Радзивилл — Шопену: «Я с большой признательностью принимаю посвященное мне трио Вашего сочинения. [...] Пожалуйста, будьте любезны ускорить его печатание, чтобы я имел удовольствие исполнить его с Вами, когда Вы проездом будете в Познани по дороге в Берлин». По неизвестным причинам эти намерения не были осуществлены.

14 ноября. «Я написал пару экзерсисов — при Тебе бы я хорошо их сыграл». Предполагательно, речь идет об *Этюдах F-dur № 8, f-moll № 9, As-dur № 10, Es-dur № 11* из опуса 10. Информация из очередного экзальтированного в духе раннего романтизма письма к Тытусу Войчеховскому, близкому другу и наперснику в 1828–1831 годах.

18 ноября. В «Allgemeine Musikalische Zeitung» впечатления от пребывания Шопена в Вене: «Он появился здесь без шума и как метеор исчез с нашего музыкального горизонта».

26 ноября. Премьера *Крестьянина-миллионера*, аллегорической мелодрамы Ф. Раймунда с музыкой Ю. Дамзе.

6 декабря. Во время особо торжественного празднования именин отца участвует в домашнем концерте камерной музыки.

18 декабря. «Kurier Polski» сообщает о музыкальном вечере в Купеческом собрании, на котором Шопен аккомпанирует одному из певцов (Капелло), а также импровизирует на тему куплетов (*Метелки*) из *Крестьянина-миллионера*.

23 декабря. Станислав Е. Козьян в «Kurier Warszawski»: «Наш Соотечественник, принимаемый за границу с воодушевлением, до сих пор не предоставлял случая публично услышать себя на Родине. Хотя скромность и является украшением таланта, в этом случае она считается менее похвальной. Разве талант [ана] Шопена не принадлежит его Отчизне? Разве Польша не сумеет достойно его оценить? Произведения [ана] Шопена, бесспорно, отмечены печатью великого гения; среди его новых творений — *Концерт f-moll*, достойный предстать рядом с произведениями первейших музыкантов Европы».

Конец года. Принимает активное участие в артистической жизни Варшавы. Играет и импровизирует в салонах гр. де Мориоль, Левицких, Цихоцких, Накваских, Кицкой, Бухгольца, Кесслера. По воспоминаниям современников, иногда заглядывает и в знаменитые варшавские кафе: в «Золушку» или «Дырку», оба — на Медовой улице (во дворце Теппера), в

расположенную напротив «Хоноратку» и в кафе Бжезиньской на ул. Козей. К. В. Вуйчицкий вспоминал о нем: «Во время пребывания в нашем городе Подчашиньского это кафе начали посещать Маурышы Мохнацкий, Константы Гашиньский, Леон Зенкович, двое последних редакторы „*Pamiętnik dla Pięci Pięknej*“, Доминик Магнушевский, а с ним его друг Фридерик Шопен, который собирался в заграничное путешествие». Кафе были средоточием политической и литературной жизни, там зарождалось направление динамичного романтизма; в те годы можно было встретить там С. Витвицкого, Б. Залеского; со всеми ними Шопена связывают различные, прочные или поверхностные отношения.

На фоне «большого» творчества создаются романсы и танцы (вальсы, мазурки, экосезы), составляющие светское направление, вписанные в пропавшие сегодня альбомы; например, в альбом [панни] Эмилии Эльснер Шопен вписал восемь произведений этого рода (WN 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28 и 30).

1830 7 февраля. В кругу семьи и друзей исполняет в сопровождении неполного оркестра *Концерт f-moll*.

12 февраля. «*Gazeta Polska*»: «Говорят, что п[ан] Шопен уезжает в Италию, но, наверное, он не предпримет этого путешествия, не дав публичного концерта в столице Польши...». «*Kurier Warszawski*»: «Сначала он остановится в Калише, оттуда отправится в Берлин, Дрезден, Вену; затем посетит Италию и Францию».

3 марта. Репетиция *Концерта f-moll* и *Фантазии A-dur* в салоне Шопенов. «*Powszechny Dziennik Krajowy*» на следующий день сообщал: «Среди слушателей обоего пола были и знатоки, и любители, и артисты, были также Курпиньский и Эльснер. [...] Его старый учитель фортепиано [Живный] сидел, растроганный до слез. Эльснер весь сиял от радости. [...] Курпиньский под самый конец даже дирижировал оркестром молодого артиста». Днем позднее «*Kurier Warszawski*»: «Молодой виртуоз играл свой концерт и попури на разные темы, в частности на тему народной песни *Уж месяц зашел*, а также *Краковяк [Думку]* Курпиньского, и т. д. Повторяем мнение известнейших лиц: «Юный Шопен превосходит всех пианистов, которых мы здесь слышали. Это Паганини фортепиано...».

16 марта. Сообщение «*Kurier Warszawski*»: «На завтрашний концерт Я[сновельможного] П[ана] Шопена все ложи уже разобраны».

17 марта. В Национальном театре — первый собственный публичный концерт Шопена. Он играет *Концерт f-moll* и *Фантазию A-dur на польские темы*. Оркестром дирижирует Курпиньский; в «Частном дневнике некоторых театральных событий» директор оперы записал: «С утра была репетиция фортепианного концерта П[ана] Шопен[а]. Вечером — многочисленная публика (заполнены были даже места в оркестре) горячими аплодисментами принимала сочинения и игру молодого артиста. Сам инструмент не годился для такого обширного помещения».

18 марта. Маурышы Мохнацкий в «*Kurier Polski*»: «Адажио в концерте п[ана] Шопена — это оригинальное творение необычайного музыкального гения. [...] Воистину! Далеко разнесется слава того, кто так начинает в мо-

лодые годы». Рецензент из разряда «Иксов» писал в «Gazeta Korespondenta Warszawskiego»: «Его скромность равна величию его таланта». Сам композитор — Т. Войчеховскому: «Итак, первый концерт, хотя было полно, и уже за три дня не было ни лож, ни кресел, на публику впечатления не произвел, как я понял. Первое Аллегро, доступное немногим, вызвало аплодисменты, но, как мне кажется, потому, что нужно было удивляться: что это такое! — и изображать знатоков! Адажио и Рондо произвели наибольший эффект, тут уж можно было услышать более искренние восклицания, — но что касается *Попурри на польские темы*, оно, по-моему, совершенно не достигло цели. [...] Эльснер жалел, что мой панталеон звучал глухо и что басовых пассажей слышно не было. Насколько раёк и стоявшие в оркестре были в этот вечер довольны, настолько партер жаловался на тихий звук — хотел бы я побывать у Золушки, чтобы послушать дебаты, которые должны были вестись там о моей особе».

22 марта. Второй концерт в Национальном театре. Наученный опытом первого, меняет фортепиано. После первого даже Мохнацкий, «восхвалив меня до небес, а особенно Адажио, под конец советует больше энергии. Я догадался, где сидит эта энергия, и [...] играл не на своем инструменте, а на венском. Дьяков, русский генерал, был так любезен, что дал мне свой инструмент — лучше того, гуммелевского, — и тут уж [...] аплодисменты, похвалы, что каждая нотка обточена, как жемчужинка, и что на втором я лучше играл, чем на первом». Кроме *Концерта f-moll* исполнял *Рондо à la краковяк* и импровизировал.

23 марта. «Kurier Warszawski» сообщал: «Вчера снова явилось 900 человек. Виртуоза приветствовали щедрыми аплодисментами, которые постоянно возобновлялись, особенно после исполнения *Краковского Рондо*. В конце артист импровизировал; он украсил приятнейшими вариациями и аккордами любимые народные песни *Суровый мир*, а также *Странный городской обычай*».

24 марта. Маурыцы Мохнацкий пишет в «Kurier Polski»: «Его *Концерт* можно сравнить с жизнью добродетельного человека; никакой двусмысленности, фальши, преувеличения [...] он весь предается гению музыки, которым дышит [...] Он всегда нов, свеж, словом — исполнен вдохновения».

25 марта. Ю. Ц. из «Powszechny Dziennik Krajowy» заключал: «Судьба подарила полякам пана Шопена, как немцам — Моцарта». Эта фраза вызывает журналистскую полемику, не слишком приятную для Шопена. «После моих концертов, — сообщает он Т. Войчеховскому, — появилось множество рецензий, особенно в „Kurier Polski“, и, хотя они рсточали мне преувеличенные похвалы, это все же еще можно было вынести. „Dziennik Urzędowy“ тоже посвятил несколько страниц моему панегирику, но в одном из номеров таких глупостей наплел из лучших побуждений, что я был в отчаянии до того момента, пока не прочитал ответ в „Gazeta Polska“, совершенно справедливо отбирающий у меня то, что тот [Ю. Ц.] преувеличенно приписал».

26 марта. Присутствует на обеде у графа де Мориоля и на вечере у боль-

шого меломана генерала Дьякова, где вместе с Качиньским исполняет, в частности, *La Rubinelle* И. Н. Гуммеля.

27 марта. Описывает Тытусу Войчеховскому свой второй концерт в Национальном театре: «Наверное, у Тебя есть все газеты или, по крайней мере, главные, и из них Ты можешь заключить, что остались довольны. [Панна] Мориоль прислала мне лавровый венок, сегодня я к тому же получил от кого-то стихи. Орловский наделал мазурок и вальсов на темы моего *Концерта*; Зеневальд, компаньон Бжезины, просил у меня мой портрет. но я не мог ему этого разрешить, это было бы чересчур для первого раза. и я не хочу, чтобы в меня заворачивали масло, как это случилось с портретом Лелевеля». На уговоры дать третий концерт еще перед праздником Пасхи также отвечает отказом: «Ты не поверишь, что это за мука — три дня перед выступлением». Но главное: «Перед праздниками я закончу 1-е Аллегро *2-го Концерта [e-moll]*».

10 апреля. «Да будет Тебе известно, — пишет он Т. Войчеховскому, — что общество наше страшно размузичировалось, не пощадили даже Страстную неделю [...] Вчера была Страстная пятница, вся Варшава ушла в костелы; и я с Костусем [Прушаком], который позавчера вернулся из Санников, ездил из конца в конец Варшавы. [...] Послезавтра я приглашен к Минасовичу на Пасху, там будет Курпиньский; интересно, что он мне скажет, потому что Ты не поверишь, как нежно он всегда со мной здоровается». В Варшаве всюду спорят о Шопене. К этому прибавляются неприятные интриги в прессе между сторонниками Эльснера и Курпиньского. *Концерт e-moll* в работе. Отказ от третьего, ожидаемого публикой, концерта в Театре: «не дам, разве что перед самым отъездом» и «я бы сыграл новый, этот новый, еще не законченный».

17 апреля. В эти дни в «*Pamiętnik dla Płci Pięknej*» и «*Kurier Warszawski*» появляется панегирический сонет Леона Ульриха *Фридерiku Шопену, играющему концерт на фортепиано*. Шопен — Т. Войчеховскому: «Я уже не хочу ни читать того, что люди обо мне пишут, ни слушать, что болтают». Безрезультатно просит Орловского воздержаться от публикации вариаций на темы *Концерта f-moll*. «Что касается мазурок на мои темы, купеческая страсть к наживе победила...» Дальнейшая работа над *Концертом e-moll* и все новые планы отъезда, отложенного из-за приближающегося в связи с открытием Сейма большого концертного сезона. Время от времени музичирует — например, на планирующемся вечере у Левицких должен участвовать в исполнении *Полонеза C-dur* для фортепиано и виолончели ор. 3 (к которому добавил «Адажио, интродукцию, специально для Качиньского»), а также *Sentinella* Гуммеля.

18 апреля. Вероятно, присутствует на возобновлении *Волшебной флейты* Моцарта.

Начало мая. Вступает в период сильного увлечения пением и певицами, а в особенности Констанцией Гладковской. Интересуется планируемым Карло Соливой выступлением Констанции, его ученицы в консерватории по классу пения, в *Агнесе* Ф. Паэра.

14 мая. Присутствует на вечере у Соливы. «Г. пела арию, специально для нее сочиненную Соливой и вставленную в оперу, которая должна стать ее коронным номером, и правда, есть красивые места, и порой он согласуется с ее голосом. В *Турке* [Россини] В[олкова, подруга Гладковской] тоже должна петь одну вставную арию, подходящую к ее голосу». Ожидает приезда Генриетты Зонтаг. Постоянно откладывает и переносит отъезд в Вену.

15 мая. Т. Войчеховскому: «Что до моей поездки, то сейчас не знаю, что будет. Думаю, вместо заграницы я в этом году дожусь лихорадки, этим все и кончится. Просижу июнь, просижу июль, мне даже не захочется уезжать из-за жары (Ты, конечно, понимаешь, что не из-за чего другого); итальянская опера в Вене начнется только в сентябре [...] значит, спешить нечего, тем более что Рондо для нового концерта не закончено — а для этого нужно вдохновение; я даже не спешу с ним, потому что, имея первое Аллегро, об остальном не забочусь». Следует известная авторская интерпретация Романса из *Концерта e-moll*: «Адажио нового концерта — в E-dur. Оно не сильное, а скорее похожее на романс, спокойное, меланхоличное и должно производить впечатление доброго взгляда на место, навевающее тысячи приятных воспоминаний. — Это словно мечтания прекрасной весенней порой, но при луне. Поэтому я ввел здесь в аккомпанемент *сурдины*, то есть скрипки, приглушенные чем-то вроде гребней, которые, охватывая струны, придают им какой-то новый, серебристый тембр. Может быть, это плохо, но к чему стыдиться писать плохо, не ведая этого, — ошибку покажет только результат. — В этом Ты, наверное, усматриваешь мою склонность поступать дурно помимо воли. Так же, как помимо воли, через глаза, что-то запало мне в голову, и я люблю этим тешиться, может быть, совершенно напрасно». Одновременно создает — по неизвестным причинам — видимость флирта с Александриной де Мориоль; «иду с визитом, потому что она посылала [за мной], Ты знаешь, что это те амурсы, в которых я признаюсь очень охотно, и потому нужно быть послушным и уважать покров тайных чувств».

Начало июня. Под обаянием Генриетты Зонтаг, ее пения и личности. «Ты не поверишь, — очередное письмо Т. Войчеховскому, — какое удовольствие я получил, познакомявшись близко, то есть в комнате на диване, потому что, как Ты знаешь, мы дальше не заходим с этой посланницей богов». Представленный Радзивиллом, которому помогал аранжировать для голоса «вариации на украинскую думку», присутствует на всех ее восьми концертах. «Панна Зонтаг не красавица, но в высшей степени привлекательна. Она чарует всех своим голосом, хотя и не очень большим, так как она обычно берет



но чрезвычайно отработанным; ее *diminuendo* — *non plus ultra*, ее *poramento* прелестны, а гаммы, в особенности восходящие хроматические, превос-

ходны». Следует описание того, что она поет (МеркадANTE, Роде, Россини, Вебер) и как. Присутствует на прослушивании ею Гладковской и Волковой, выслушивает мнение, что «их голоса надорваны». Слушает других артистов, съехавшихся в Варшаву, чтобы украсить сессию Сейма и пребывание царя: молодого пианиста прусского короля, Сигизмунда Вёрлицера («между нами говоря, ему многого не хватает для звания, которое он носит») и пианистку Анну Каролину де Бельвиль («француженка. очень хорошо играет, необычайно элегантно, в десять раз лучше Вёрлицера»); оказалось, что она уже играла в Вене напечатанные там *Вариации* ор. 2 Шопена («одну из них она даже знает наизусть...»). В Варшаве удивлялись, что играть перед царем не попросили Шопена; Шопен: «Но я не удивлялся».

8 июля. Во время концерта-бенефиса певицы Барбары Майер в Национальном театре исполняет *Вариации из Дон Жуана*. В середине июля из Вены прибыло напечатанное у Хаслингера издание этих *Вариаций*.

10 июля. В продаже у Клюковского *Попурри, или Вариации на польские песни, сочиненные для панны Г. Зонтаг* К. Курпиньского.

Между 10 и 20 июля (?). Поездка в Потужин под Люблином к семейству Т. Войчеховского. Путь пролегает через Пясечно, Черск, Козенице, Пулавы (здесь — знакомство с Войчехом Сломчиньским), Коньсковолу, Люблин, Красныстав и Замость. Встреча с хрубешовским и украинским фольклором. Размышления по приезде: «Какую-то печаль оставили во мне Твои поля — эта береза под окнами не выходит у меня из памяти». Возвращается к сценическому дебюту Констанции Гладковской.

24 июля. В Национальном театре — *Агнесса* Фердинанда Паэра с К. Гладковской в главной роли. «Гладковской немногого недостает. Она лучше на сцене, чем в зале. Я не говорю об игре — трагической, превосходной, потому что сказать тут нечего, но что касается пения, то если бы не эти высокие *fis* и *g*, иногда, нам не нужно было бы ничего лучшего в этом роде. Как она фразирует, — письмо адресовано Войчеховскому, — Ты бы наслаждался, нюансирует великолепно, и хотя вначале на выходе голос дрожал, потом она пела очень смело». Признания и энтузиазма Шопена не разделила критика («надо Тебе сказать, что у Анели страшно много антагонистов»); безжалостную критическую статью написал М. Мохнацкий.

21 августа. Т. Войчеховскому: «Что я делаю? В будущем месяце, в день X, уезжаю, но сперва должен отрепетировать свой *Концерт [e-moll]*, потому что Рондо уже закончено. [...] Сегодня *Гамлет*, иду на него».

22 августа. С виолончелистом Качиньским и скрипачом Белявским репетирует — «при Эльснере, Эрнемане, Живном и Линовском» — *Полонез* ор. 3 и *Трио* ор. 8; «почти доволен собой».

28 августа. На опере Россини *Турок в Италии* с Анной Волковой в главной женской роли: «своим кокетством, хорошей игрой и очень красивыми глазками и зубками она очаровала все кресла и партер. [...] Что касается пения, Гладковская стоит несравненно выше. [...] Гладковская вскоре должна выступить в *Сороке*, это „вскоре“, наверное, наступит тогда, когда я буду уже за рогатками. [...] Третья ее роль должна быть в *Весталке*».

29 августа. По приглашению генерала Петра Шембека, скрипача-любителя, «заядлого паганиниста», играет и импровизирует в военном лагере в Сохачеве. С удивлением слушает военный оркестр, исполняющий каватину из *Немой из Портучи* Обера.

Август (?). По воспоминаниям Юзефа Рейншмидта, в это время у него состоялся поэтический и музыкальный вечер с участием К. Гашиньского и Д. Магнушевского. Шопен импровизирует на темы народных песен. Очевидно, именно тогда он сочинил *Гулянку* на слова С. Витвицкого, «которую все потом пару раз пропели хором». Вскоре *Гулянка* станет одной из повстанческих песен.

4 сентября. Т. Войчеховскому: «На меня уже накатывают приступы ярости, сильнее, чем обычно. — Я все сижу — у меня нет сил назначить день, мне кажется, что я еду затем, чтобы навсегда забыть о доме; кажется, что еду умирать. [...] Я еще не репетировал *Концерта*; как бы то ни было, а до Михайлова дня я покину все свои сокровища и буду в Вене, обреченный на вечные вздохи». Всё новые варианты планов поездки: «Мои планы на зиму таковы: в Вене 2 месяца, а потом в Италию, просидеть зиму хоть в Милане». Полная условностей светская жизнь и продолжение флирта с Александриной: «Сижу не одетый и пишу, а между тем меня ждет Мориолька, потом на обед к Целинскому, потом у Магнушевского обещал быть. [...] Мориолька бы меня сегодня не увидела, а я люблю сделать приятное и другим достойным людям, когда уверен в их расположении. Я еще не был у нее по возвращении и, признаюсь Тебе, не раз сваливаю на нее причину моей печали, и кажется, люди этому верят, и внешне я спокоен. Отец смеется, хотя ему хочется плакать, и я смеюсь, но тоже для вида».

5 сентября. Посвящение Стефана Витвицкого на экземпляре *Сельских идиллий*: «Фридерiku Шопену — с чувством преклонения перед его талантом». На слова поэта из этого сборника сочинены десять песен; с некоторыми текстами Шопен, очевидно, был знаком ранее.

15 сентября. Репетиция *Концерта e-moll* с аккомпанементом в составе квартета. «Я был доволен, но не слишком, — говорят, что последняя часть самая красивая (потому что самая понятная)». На следующий день — повторная репетиция.

17 сентября. На именинах у гр. Юзефа Цихоцкого принимает участие в исполнении *Квинтета для духовых и фортепиано* ор. 52 Людвика Шпора. «Прелестный. Но для пальцев ужасен». Сидит до трех часов утра, потому что «была такая хорошенькая панна, которая очень напоминала мне мой идеал».

18 сентября. Очередное экзальтированное письмо Т. Войчеховскому, поверенному его душевных и творческих переживаний: «Поеду, но куда, если меня как-то ничто никуда не тянет. Однако в Варшаве я остаюсь не собираюсь, и если у Тебя есть какие-то любовные подозрения, как у многих в Варшаве, отбрось их и поверь, что я сумел бы стать выше всего в том, что касается моего я, и если бы был влюблен, то еще пару лет сумел бы скрывать жалкую и бессильную *страсть*». Вопреки охватывающе-

му его порой бессилию («пару раз я раздумывал, уж не ленив ли я, в самом деле»), принимается за новое сочинение: «Я начал *Полонез* [*Es-dur* op. 22] с оркестром, но только приступил, есть зачин, но нет начала». Впечатления от заграничных рецензий на изданные в Вене *Вариации* op. 2. О венской рецензии: «Кратко, но так горячо, так возвышенно, глубоко и вместе с тем философски, что перевести это невозможно. [...] Однако нет преувеличений, все так, как я сам хочу, потому что здесь признается моя самостоятельность».

19 сентября. Выйдя из костела, чуть не попал под копыта лошадей: «Я как-то часто впадаю в забытие. Если у меня перед глазами что-нибудь, что меня интересует, то меня могут и лошади раздавить, а я и не замечу, это как раз чуть было и не случилось третьего дня на улице; в воскресенье, пораженный одним неожиданным взглядом в костеле, как раз в состоянии какого-то приятного дурмана, я мигом выскочил и с четверть часа не сознавал, что со мной творится».

22 сентября. Репетиция *Концерта e-moll* — «с полным оркестром, кроме труб и литавр». Присутствуют: Эльснер, Кесслер, Добжиньский, Мальсдорф, Качиньский, Солтык, Леду. По мнению Шопена, Адажио (Романс) не может рассчитывать на большой успех (без сурдин «провалилось бы»), зато «Рондо эффектное, Аллегро сильное». В очередном письме Т. Войчеховскому объясняет, почему «все еще сидит»: он не уезжает «ввиду беспорядков, происходящих по всей Германии. Не считая рейнских провинций, саксонцев, у которых уже тоже новый король, Брауншвайга, Касселя, Дармштадта и т. д., прошел слух, что и в Вене пара тысяч человек начали дуться из-за муки. [...] В Тироле тоже фыркают. Италия пока кипит. [...] Я еще не хлопотал о паспорте, но люди полагают, что мне бы его не дали, разве что в Австрию и Пруссию, об Италии и Франции и думать нечего». Поэтому собирается выехать «наверное, в ближайшие несколько недель через Краков в Вену», тем более что там о нем «снова вспомнили». Наблюдает за продвижением карьеры Констанции Гладковской: в воскресенье (26) она будет петь Нинетту в *Сороке-воровке* под управлением К. Курпиньского.

24 сентября. «*Krajowy Dziennik Powszechny*» о новом произведении и его авторе: «Это произведение гения. [...] Он собирается уехать за границу. [...] Будем надеяться, что никакая чужеземная столица не удержит его навсегда».

29 сентября. В Национальном театре К. Курпиньский начинает репетиции *Немой из Портичи* Обера; власти отказывают в ее постановке. Подъем деятельности патриотических сил; среди заговорщиков заметна роль Маурыцы Мохнацкого.

5 октября. «После оркестровой репетиции 2-го *Концерта* было решено сыграть его публично, и в следующий понедельник [...] я с ним выступлю. [...] Рондо — думаю, на всех произведет впечатление. Ведь Солива о нем сказал: *il vous fait beaucoup d'honneur* (оно делает вам честь), Курпиньский рассуждал об оригинальности, Эльснер — о ритме. Однако (поскольку я

могу устроить то, что называют прекрасным вечером), чтобы не было этих несчастных кларнетов или фаготов между фортепиано, в первом отделении будет петь Гладковска, а во 2-м Волкова. В качестве увертюры я дам не *Лешека* [Эльснера], не *Лодоиску* [Керубини], которые обычно играют, а *Вильгельма Телля* [Россини]. Чего только я не натерпелся, пока эти пан-ны получили позволение петь, Ты не поверишь. [...] Что будут петь, еще не знаю». Также делится с Тытусом впечатлениями от дебюта К. Гладковской в *Сороке-воровке*: «Выступая в первый раз, она немного робела и спела каватину не так, как во второй раз. Она восхитительна, когда поет это:



она это делает не коротко, как Майер, а протяжно:



так, что это не быстрое *gruppetto*, но хорошо пропетые восемь нот. Добавлена, а скорее вставлена в последний акт, после траурного марша, молитва из *Магомета* Россини, очень подходящая для ее голоса, тогда как та, что была в *Сороке*, слишком высока. Вот и весь отчет об опере. Сейчас Волкова разучивает *Цирюльника...*» Среди остроумного описания новостей светской жизни — рефрен: «Самое позднее, через неделю после концерта меня не будет в Варшаве. Дорожный сундучок уже куплен, все приданое готово, оркестровые партии исправлены, носовые платки подрублены, панталонны сшиты. — Остается только попрощаться, а это самое неприятное».

11 октября. «Прощальный» концерт Шопена в Национальном театре. «Полный зал. [...] Аплодисменты громкие. Солива доволен». Кроме *Концерта e-moll* играет *Фантазию A-dur на польские темы*. Между Аллегро и Романсом *Концерта* пела Анна Волкова («одетая как ангелочек»), а во втором отделении вечера, после увертюры из *Вильгельма Телля* — Констанция Гладковска. «В белом, с розами на голове, очаровательно и к лицу одетая, [...] спела каватину из *Девы озера* [Россини] с речитативом так, как, кроме арии из *Аенессы* [Паэра], еще ничего не пела. Знаешь, это, — рассказывает Шопен Войчеховскому, — *oh quante lagrime per te versai*. Она произнесла *tutto detesto*, до нижнего *h*, так что Зелиньский уверял, что одно это *h* стоит тысячи дукатов. [...] Проводив со сцены панну Гладковску, мы взялись за *Попурри на Месяц*, который *зашел*, и т. д. На этот раз и я себя понимал, и оркестр себя понимал, и партер разобрался. [...] Меня вызывали — ни разу не шикнули».

12 октября. «Kurier Warszawski» сообщал: «Слушателей собралось около 700 [человек]. Новый концерт [...] знатоки считают одним из выдающихся музыкальных произведений».

25 октября. К. Гладковска записывает в альбом Шопена два четверостишия: «Судьбы исполняешь веленье, / Разлука, увы, неизбежна, / Но помни, о незабвенный, / Что в Польше любим Ты нежно...» и «Отправляясь за новыми лаврами славы летучей, / Оставляешь друзей и семейство, пустившись в дорогу. / Могут там, на чужбине, наградить, оценить Тебя лучше, / Но любить крепче нас Тебя, верно, не могут». Более поздняя приписка Шопена: «могут».

Конец октября. В аллее, ведущей ко дворцу Великого князя, на дереве найдена бумага с надписью: «Бельведер сдается внаем с будущего года», — вспоминает Маурыцы Мохнацкий уже в Париже, в 1834 году.

2 ноября. За четыре недели до начала восстания Шопен покидает Варшаву, направляясь в Вену. Друзья, преподаватели и близкие прощаются с ним в трактире на Воле, исполняя кантату, сочиненную Ю. Эльснером для мужского хора в сопровождении гитары. Текст Людвика Дмушевского, начинавшийся словами «Рожденный в польской стране», на следующий день опубликован в «*Kurier Warszawski*».

В тот же день, перед отъездом, ставит дату на рукописи двух первых *Этюд*ов будущего опуса: *C-dur* и *a-moll*.

4 ноября. В Калише встречается с Т. Войчеховским, вместе с которым совершает дальнейшее путешествие.

6–9 ноября. Во Вроцлаве (Бреслау): «Мы обосновались под Золотым гусем. Сразу пошли в театр, где давали *Альпийского короля* [Ф. Раймунда], которого у нас только собираются играть. [...] Позавчера тут давали оперу *Каменщик и плотник* [Обера] — плохо. Сегодня — *Прерванное жертвоприношение* Винтера; интересно, как пойдет. Певцы у них неважные».

8 ноября. Дает концерт в Собрании. Играет Романс и Рондо из *Концерта e-moll* и «для знатоков» импровизирует на темы *Немой из Портичи*. Заводит знакомства с местными ведущими музыкантами: Ю. Шнабелем, Э. Кёлером и А. Хессе.

12–19 ноября. В Дрездене: «Так неделя пролетела, что я и не заметил». Вновь слушает игру пианистки Антуанетты Пехвель. В соборе ассистирует на репетиции *Вечерни* Ф. М. Морлакки, среди исполнителей «знаменитые неаполитанские сопрано Сассаролли и Тарквинию». В опере дают *Немую из Портичи* Обера и *Танкреда* Россини. Вновь встречается с пианистом А. Кленгелем и музицирует с ним. Играет и импровизирует для светского общества на «польском обеде». Предполагается, что у Комаров могла произойти первая встреча с Дельфиной Потоцкой; в салоне Саломеи Добжиньской ему аплодируют саксонские принцессы, а у Прушаков — генерал К. Князевич. Получает рекомендательные письма в Италию. Живой отклик вызвало новое посещение Дрезденской художественной галереи: «Если бы я жил здесь, то ходил бы туда каждую неделю, потому что там есть картины, смотря на которые мне кажется, что я слышу музыку».

20–21 ноября. Остановка в Праге. Ночлег в гостинице «Под черным жербом».

23 ноября. В Вене. Пробудет здесь восемь месяцев, до 20 июля 1831 года. Живет в гостиницах «Zur Stadt London» и «Zur Goldenen Lamm», а затем в доме на Kohlmarkt, 9. Начинает с визитов в театр: «За эту неделю я уже слышал три совершенно новые оперы. Вчера давали *Фра-Дьяволо* [Обера], *Немую из Портучи* — лучше; перед этим — *Тита* Моцарта, сегодня — *Вильгельма Телля* [Россини]». Проекты, предложения и хлопоты в связи с собственным концертом: «Questia? какой *Концерт* играть: *Фи* или *Е?*».

24 ноября. Яну Матушиньскому: «Я и Тебя сегодня больше люблю здесь, чем в Варшаве. А любят ли меня? [...] Разрази гром Радом» (К. Гладковская была из Радомы). «Ах ты, негодник! — Ты был в театре! — Лорнировал — кокетничал с другими! — стрелял глазами по эполетам... Если так, разрази Тебя громы небесные». И неожиданно: «Панна Хайнефеттер вчера в *Отелло* была хороша и прекрасно пела».

29 ноября. Восстание в Варшаве. Шопен хочет вернуться на родину. Т. Войчеховский отговаривает его от этого, хотя сам возвращается. По воспоминаниям современников, существовало письмо Шопена к родителям «с горячим желанием вернуться на родину» (Е. Скродский). След от этого разрыва останется на всю жизнь. В восстании участвуют все друзья и коллеги: Я. Матушиньский, Т. Войчеховский, Д. Магнушевский, М. Мохнацкий, В. Кольберг, С. Козьмян, К. Гашиньский и многие другие. «Мама довольна, что меня нет. — напишет он в декабре домой, — а я недоволен. Так уж получилось».

Декабрь. Погружение в музыкальную жизнь Вены, первоначально без осознания того, что делается в Варшаве. Завязывает новые знакомства: с пианистом и издателем Антонио Диабелли, скрипачом Йозефом Славиком, виолончелистом Йозефом Мерком, композиторами и теоретиками музыки Максимилианом Штадлером и Р. Г. Кизеветтером, с выдающимся меломаном, придворным врачом Иоганном Мальфатти. Возобновляет старые знакомства, в том числе с К. Черни («снова переложил на 8 фортепиано и 16 человек какую-то увертюру и доволен») и И. Н. Гуммелем; сын Гуммеля рисует портрет Шопена («так похож, что лучше нельзя»). Сближается с польскими семействами: чаще всего бывает у Констанции Байер («я люблю там бывать из-за воспоминаний: все ноты, носовые платки, салфетки помечены ее именем...»). С энтузиазмом, но критически слушает выдающихся виртуозов. О Сигизмунде Тальберге: «Здорово играет, но не мой человек. Нравится дамам, пиано дает педалью, а не рукой, децимы берет как октавы, на сорочках у него бриллиантовые пуговицы». О Славике, вместе с которым собирался написать вариации на тему из Бетховена: «После Паганини я ничего подобного не слышал — 96 нот стаккато берет на один смычок и т. д., просто не верится». О Сабине Хайнефеттер: «Голос, который мне нескоро удастся вновь услышать, — все хорошо спето, каждая нота аккуратно выдержана, чистота, гибкость портаменто, — но все так холодно, что я едва не отморозил себе нос».

24–25 декабря. Одинокое Рождество в Вене. Подавленное настроение во время посещения собора Св. Стефана, описанное в письме к Я. Мату-

шиньскому, наперснику в этот период, посреднику между Веной и Варшавой: «Было тихо — порой только шаги служителя, зажигавшего светильники в глубине храма, нарушали мое оцепенение. За мной гробница, подо мной гробница... Не хватало только гробницы надо мной. Мрачная гармония клубилась во мне... Более чем когда-нибудь чувствовал я свою осиротелость». Рождественский обед в доме Мальфатти, женатого на польке.

26 декабря. Матушиньскому: «Если б я мог, то пробудил бы все звуки. какие бы только внушило слепое, неистовое, разъяренное чувство, чтобы хоть отчасти угадать те песни, которые пело войско Яна и чьи рассеянные отзвуки еще блуждают по берегам Дуная. [...] Боже мой, и она, и сестры могут хоть корпию шипать, а я... [...] Проклинаю минуту отъезда [...] Все эти обеды, вечера, концерты, танцы, которыми я сыт по горло, надоели мне, так мне здесь грустно, глухо, мрачно. Я люблю это, но не в такой жестокий момент. В салоне я притворяюсь спокойным, а вернувшись, бушую на фортепиано. [...] Конст... (не могу даже написать имени, рука моя недостойна). Ах! Я рву на себе волосы, когда подумаю, что меня могут забыть. [...] Сегодня я — Отелло».

Конец года. По неподтвержденной версии, этой зимой в Вене были созданы первые наброски *Скерцо h-moll* op. 20 и *Баллады g-moll* op. 23 — произведений, законченных и изданных в середине тридцатых годов в Париже.

1831 1 января. Я. Матушиньскому: «Ты в армии! А Она в Радоме? Вы копали укрепления? Бедные наши родители. Что делают мои друзья? Я с Вами. Я бы умер за Тебя, за Вас. Почему же я сегодня так покинут? Или только Вам дано быть вместе в такой ужасный момент? — Твоей флейте есть о чем плакать, но пусть сначала выплывается мой панталеон. [...] Сегодня Новый год; как же печально я его начинаю! Может, я его не закончу. Обними меня. Ты идешь на войну. Возвращайся полковником. Желаю Вам удачи. Почему я не могу хотя бы барабанить!».

25 января. В Варшаве свергнут царь. Во главе Национального правительства — князь Адам Чарторыйский.

26 января. Ю. Эльснеру о себе: «С того дня, как я узнал о событиях 29 ноября, и до сего момента я не испытывал ничего, кроме шемящей тревоги и тоски; и Мальфатти напрасно старается убедить меня, что каждый артист — космополит. Даже если бы это было так, как артист я еще в колыбели, а как поляку мне пошел третий десяток». О делах Эльснера: «Что касается Вашего *Квартета*, то Йозеф Черни торжественно обещал мне, что ко дню св. Иосифа он будет готов. Он говорил, что не мог заняться этим до сих пор, потому что печатал произведения Шуберта, множество которых еще ждет издания». Пытается заинтересовать издателей мессой Эльснера. О жителях Вены: «Они тут вальсы называют произведениями искусства! а Штрауса и Ланнера, которые играют им для танцев, — капельмейстерами».

14 февраля. Битва под Сточком. **25 февраля** — под Гроховом.

2 апреля (?). Из дневника: «Газеты и афиши уже объявили о моем концерте, который должен быть через два дня, а словно его никогда не будет, так

мало это меня трогает. [...] Я хотел бы умереть, и снова хочется увидеть родителей. Ее образ стоит у меня перед глазами. Мне кажется, я не люблю ее, но ведь из головы не выходит. [...] Люди здесь не мои, они хороши, но хороши по привычке, делают все слишком правильно — плоско — посредственно, что меня убивает. Не хочу даже капли посредственности».

4 апреля. На музыкальном утреннике в редутном зале, на бенефисе певицы Гарсиа-Вестрис, при участии Сабины и Клары Хайнефеттер, а также Й. Мерка, должен был играть *Концерт e-moll*.

1 мая. В дневнике: «Чудно было сегодня в Пратере — множество людей, которые меня совершенно не интересуют, я упивался зеленью, весенним ароматом — эта невинность природы напомнила мне мои детские чувства. Собиралась гроза, я вернулся, грозы не было, а меня охватила печаль — почему? И музыка сегодня меня не радует...»

7 мая. Вместе с И. Н. Гуммелем у Мальфатти, в его летнем имении. Из более поздних встреч — с С. Тальбергом на концерте органиста А. Хессе: «Парень талантлив, умеет обращаться с органом». Музицирование с Й. Славиком: «Он играл как Паганини, но Паганини помолодевший. [...] Он заставляет людей плакать, более того, он заставляет плакать тигров!». Музицирование с Й. Мерком: «Это первый виолончелист, которым я восхищаюсь на близком расстоянии».

14 мая. В письме родным — описание посещения Императорской библиотеки. В отделе музыкальных рукописей обнаружил собственную рукопись *Вариаций* ор. 2, отданную туда Т. Хаслингером после выхода издания. «Я подумал про себя: д[ураки], нашли что хранить». В постскриптуме вопрос: «Что Вы скажете о победе генерала Дверницкого под Сточком? Помогите, Боже, и дальше!»

26 мая. Разгром повстанцев под Остроленкой.

28 мая. Родным о *Вариациях на польские темы* скрипача Герца: «Бедные польские мотивы! Вы и не представляете, какими маюфесами вас наспигуют, называя для привлечения публики польской музыкой. Вот и защищай потом эту польскую музыку, высказывая свое мнение о ней, и тебя примут за сумасшедшего, тем более что Черни, этот венский оракул по части фабрикации всяких музыкальных лакомств, еще не играл вариаций ни на одну польскую тему». Описание венской музыкальной жизни, и вдруг неожиданно: «Что там с вами делается?!.. Вы мне все снитесь и снитесь! Придет ли конец кровопролитию?».

11 июня. Публичное выступление. Принимает участие в концерте-бенефисе дирижера Д. Маттиса в Кернтнертортеатре; вновь играет (?) *Концерт e-moll*. На этом вечере была также исполнена увертюра к опере К. М. Вебера *Эврианта*, а Фанни Эльслер танцевала в балете В. Р. Галленберга.

21 июня. Дата, поставленная на автографе песни *Воин*. В Вене создаются также другие песни на слова С. Витвицкого: *Жених*, *Посол*, *Печальная река*. Накануне вписывает в альбом коллекционера А. Фукса *Мазурку f-moll* ор. 7 № 3.

23 июня. Вместе с натуралистом Норбертом Кумельским и чешским пианистом Леопольдом Чапеком за городом. «День был чудесный [...] С Леопольдсберга видно всю Вену, Ваграм, Ашперн, Пресбург, монастырь Нойбург — замок, где сидел в заточении Ричард Львиное Сердце, и всю верхнюю часть Дуная. После завтрака мы отправились в Каленберг, где стоял лагерь король Собеский. [...] Там есть костел, некогда принадлежавший камедулам, где он, перед тем как ударить на турок, посвятил своего сына Якуба в рыцари и сам прислуживал во время св. мессы».

24 июня. Музичирование на именинах у Иоганна Мальфатти, на его вилле под Веной. Шопен аккомпанирует квартету солистов Венской оперы. «Мы устроили ему недурной концерт. Лучшего исполнения квартета из *Моисея* [Россини] я еще не слышал; но *Oh quante lagrime* панна Гладковска на моем прощальном концерте в Варшаве пела несравненно лучше. [...] Огромное количество посторонних слушателей прислушивались на террасе к этому концерту. Чудно светил месяц, били фонтаны, приятный аромат выставленных из оранжереи растений наполнял воздух, одним словом: роскошная ночь, великолепнейшее место». На другом музыкальном вечере, у А. Фукса, дарит хозяину автограф *Pondo C-dur* в версии для одного фортепиано (WN 15), получив взамен «листок с автографом Бетховена».

29 июня. Миколай Шопен — сыну: «Поскольку из писем Твоих я заключаю, что Ты уже тратишь деньги, предназначенные на дальнейшее путешествие, при сем посылаю Тебе небольшое подкрепление, отвечающее более нашим возможностям, чем нашим желаниям. [...] Рассчитываю на Твое благоразумие».

6 июля. Стефан Витвицкий благодарит за «прекрасные песни» и призывает: «Ты непременно должен стать создателем польской оперы; я глубочайшим образом убежден, что Ты сможешь им стать и как национальный композитор откроешь для своего таланта несметно богатое поле. [...] Только постоянно имей в виду народность, народность и еще раз народность». Возможно, по просьбе родителей Шопена Витвицкий добавляет увещевания: «Ни один поляк не может быть спокоен сейчас, когда речь идет о жизни и смерти его родины. Но хотелось бы пожелать, чтобы Ты помнил впредь, дорогой друг, что уехал не для того, чтобы тосковать, но чтобы усовершенствоваться в своем искусстве и стать отрадой и славой своей семьи и родины».

Середина июля. Слушает *Осаду Коринфа* Россини в хорошем составе: «Вильд, Хайнефеттер, Биндер, Форти, одним словом, все, что есть лучшего в Вене, выступило, и очень хорошо». После спектакля с Л. Чапеком «ужинали там, где всегда выпивал Бетховен».

16 (?) июля. Родным: «Я вижу, вы освоились с несчастьем, поверьте, что и меня уже так просто не пронять. [...] Сегодня здесь говорят, что взято [повстанцами] Вильно. Если бы это известие оказалось правдой». Благодарит за присланный портрет «нашего главнокомандующего, генерала Сквишнецкого». О себе: «Мне ничего не нужно, только бы побольше жизни, бодрости. Я устал, но иногда так же весел, как бывал дома. Когда мне

взгрустнется, отправляюсь к пани Шашек, там застаю обычно несколько полек, которые меня так подбадривают и тормозят, что я тут же начинаю изображать здешних чиновников. Это мое новое дурачество [...] те, кто это видят, лопаются со смеху. [...] Но ничему типично венскому я тут не учусь. [...] Вальса, например, ни одного как следует станцевать не могу, а уж этого довольно. Мое фортепиано [их] не слышат, только мазурки. [...] Я написал полонез, который должен оставить Вюрфелю». Неизвестно, о каком произведении идет речь.

Среди произведений, созданных за восемь месяцев, проведенных в Вене (помимо упомянутых выше), — девять мазурок (ор. 6 и 7), возможно также, другие мазурки (из ор. 17), четыре нокturna (ор. 9 и второй из ор. 15) и не менее двух этюдов (ор. 10 № 5 и 6). По-видимому, в Вене был завершен *Полонез Es-dur* из ор. 22. Из пьес «на случай» в Вене были написаны *Мазурка G-dur* (WN 26), *Вальс a-moll* (WN 36), *Lento con gran espressione* (WN 38) и несколько песен, в их числе *Литовская песенка* и *Прочь с глаз* в окончательной редакции.

20 июля. Покидает Вену, следуя через Линц, Зальцбург, Мюнхен и Штутгарт в Париж; русское посольство отказалось выдать паспорт в Лондон. Путешествует совместно с Н. Кумельским; в дилижансе среди разноязычного общества «две певицы из миланского театра».

21 июля. В Линце. Осмотр города, а затем поездка на несколько дней на повозке и двух экипажах, большим смешанным обществом, к тирольско-зальцбургским Альпам. Н. Кумельский: «Мы продолжали это захватывающее путешествие через Гмюнден, Эбензе, то есть Ламбат и Яхль». Какие-то приключения с «тирольскими певичками».

Около 25 июля. В Зальцбурге. В удивлении от зальцбургских вечерних курантов (одни из них исполняли мелодию Обера из оперы *Каменщик и слесарь*); размышления перед домом «музыкального гения» Моцарта и памятником Михаэлю Гайдну, «отцу настоящей церковной музыки».

25 июля. Роберт Шуман в дневнике после знакомства с *Вариациями* ор. 2: «Мне хочется сочинять! Но я не в силах оторваться от моего Шопена».

28 августа. В Мюнхене. На утреннем концерте в мюнхенском Филармоническом обществе играет *Концерт e-moll* и *Фантазию A-dur на польские темы*.

30 августа. Из рецензии на концерт в газете «Флога»: «Есть нечто в славянских народных напевах, что почти никогда не оставляет нас равнодушными, настоящую причину чего трудно, однако, объяснить и указать». Наряду с похвалами — сдержанность: «Он не отличается особенной новизной или глубиной».

Около 4 сентября. Приезжает в Штутгарт. Встреча с Иоганном С. Пиксисом, пианистом и композитором, которому будет посвящено издание *Фантазии A-dur*.

8 сентября. Падение Варшавы и поражение Ноябрьского восстания. Лихорадочные записи Шопена в личном дневнике, называемом штутгарт-

ским: «Я писал предыдущие страницы, ничего не зная о том, что враг в доме. Предместья разрушены — сожжены — Ясь! Вилюсь на укреплениях, наверное, погиб — Марцелия я вижу в плену — Совиньский, благородная душа, в руках этих мерзавцев! О Боже, и Ты существуешь! Существоешь и не мстишь! Или мало Тебе московских злодеяний — или — или Ты сам москаль! [...] Что с ней? Где она? — Бедная! — Может, в московских руках! [...] А я здесь бездействую, а я с голыми руками, только порой вою, изливаю боль на фортепиано, отчаиваюсь». По неподтвержденной документально версии, в Штутгарте были созданы наброски *Этюда c-moll* op. 10 № 12, названного «революционным», и *Прелюдии d-moll* op. 28 № 24. «В Штутгарте, где дошла до меня весть о взятии Варшавы, — признается он Т. Войчеховскому, — только там я окончательно решил отправиться в этот иной мир».

6. Годы адаптации. 1831–1835

1831 Сентябрь. В Париже, до которого из Штутгарта добрался через Страсбург и где останется до самой смерти. Поселяется на пятом этаже каменного дома на бульваре Пуассоньер, № 27: «У меня комнатка, мило обставленная мебелью красного дерева, с балконом, выходящим на бульвары, с которого я вижу от Монматра до Пантеона весь прекрасный мир; многие завидуют моему виду, но никто — лестнице».

Осень. Первые ощущения переданы в письме Н. Кумельскому (от 18.XI). Удивление от общего впечатления: «Здесь величайшая роскошь, величайшее свинство, величайшая добродетель, величайший порок, на каждом шагу объявления о вен. болезнях — крику, воплей, грохота и грязи больше, чем можно себе представить, — теряешься в этом муравейнике, и это удобно в том смысле, что никто не спрашивает, кто как живет». Эйфория от первых музыкальных контактов: «Я доволен тем, что здесь нашел; у меня первые в мире музыканты и первая в мире опера. Я знаком с Россини, Керубини, Паэром и т. д., и т. д., и, может быть, пробуду здесь дольше, чем думал». Комплексы провинциала: «Я тут 3 года думаю просидеть — очень близко сошелся с Калькбреннером, 1-м пианистом Европы, который бы Тебе, наверное, понравился (он единственный, у кого я недостоин развлекать ремешки сандалий...)».

Ретроспектива впечатлений от первых месяцев в Париже спустя еще несколько недель в письме Т. Войчеховскому (12.XII): «Меня сюда ветром занесло; дышится сладко, но, может, и вздыхается больше, оттого что легко. Париж — это все, что хочешь, — можешь развлекаться, скучать, смеяться, плакать, делать все, что Тебе угодно, и никто на Тебя не взглянет, потому что здесь тысячи делающих то же, что и Ты, и каждый идет своей дорогой. Не знаю, право, есть ли где-нибудь больше пианистов, чем в Париже, — не знаю, есть ли где-нибудь больше ослов и больше виртуозов, чем тут». О вхождении в мир музыкантов: «Я приехал сюда с очень незначительным рекомендациями. Мальфатти дал мне письмо к

Паэру, несколько писем у меня было из Вены от издателей, и это все. [...] Через Паэра, который здесь придворный капельмейстер, я познакомился с Россини, Керубини и т. д., с Байо и т. д., через него я также познакомился с Калькбреннером».

Искусство и личность Калькбреннера на много недель становятся средоточием интересов, что засвидетельствовано корреспонденцией с родными и с Т. Войчеховским. «Ты не поверишь, как мне были интересны Герц, Лист, Хиллер и т. д., все это нули против Калькбреннера. Признаюсь Тебе, что я играл, как Герц, а хотел бы играть, как Калькбреннер. Если Паганини — это совершенство, то Калькбреннер — это параллель ему, но совершенно в другом стиле. Трудно описать Тебе его спокойствие, его чарующее туше — неслыханную плавность и это мастерство, рисующееся в каждой его ноте, — это гигант, попирающий Герцев, Черни и т. д., а тем самым и меня». Шопен знакомит его с *Концертом e-moll*. Удивленный Калькбреннер предполагает, что Шопен — ученик Фильда, расценивает его игру как крамеровскую, а туше — как фильдовское. «С тех пор мы видимся ежедневно, или он у меня, или я у него, а хорошо со мной познакомившись, он сделал предложение, чтобы у него три года учиться, и он сделает из меня что-то очень-очень». Шопен колеблется. У отца много возражений («трехлетний срок у меня в голове не укладывается»); хотя он готов принять предложение («не хочу Тебе ни в чем противиться»), однако советует «отложить решение», как следует поразмыслить, послушать (других). подумать, а знатокам «дать больше времени», чтобы они могли «лучше узнать» Фридерика. Решающим окажется авторитетный голос Эльснера.

17 ноября. «На обеде у пани Потоцкой, этой красивой жены Мечислава». Начало продолжительной дружбы, длившейся до последних лет, различно, хотя и без достаточных оснований, толкуемой. По мнению М. А. Шульца, излагающего мнения Ф. Листа и Э. Делакура, «графиня Дельфина Потоцка [1807–1877] сияла необычайной красотой, привлекательностью и благородством манер и славилась пением, полным прелести и несказанного очарования. Чарам этого голоса любил покоряться наш артист, вторя ей на фортепиано». Неизвестно, когда Шопен давал ей уроки фортепиано, вероятно, в начале тридцатых годов. В 1836 году он посвятит ей издание *Концерта f-moll*. Возможно, для ее сопрано, сформированного по принципам *bel canto*, он сочинил также какие-то песни (*Мою баловницу*).

18 ноября. На обеде с кн. Валенты Радзивиллом, младшим братом Антони, у Комаров — родителей Дельфины Потоцкой. «Потихоньку вхожу в свет, но в кармане у меня всего лишь дукат».

21 ноября. Премьера *Роберта-Дьявола*. «Если когда-нибудь бывала в театре роскошь, то не знаю, достигала ли она такой пышности, как в *Robert le Diable*, новенькой 5-актовой опере Мейербера, который сочинил *Крестоносцев*». Удивление от размаха самой постановки, этого «шедевра новой школы, где дьяволы (огромные хоры) поют под трубы, где души встают из могил, [...] где в конце виден интерьер храма [...] с монахами и публикой на скамьях, с кадилами, больше того: с органом, голос которого на сцене

очаровывает и удивляет и почти перекрывает весь оркестр». Преувеличенный вывод: «Мейербер себя обессмертил!». Шопен становится завсегда-
таем оперы и страстным поклонником прекрасного пения («только здесь
можно узнать, что такое пение»). С восхищением слушает Лауру Даморо-
Чинти («поет так, что лучше невозможно [...] кажется, она дует на публи-
ку»), Джулию Гризи, Джудитту Пасту («я еще ничего более возвышенного
не видал»), Марию Фелисита Малибран-Гарсиа («чудо! чудо!»), Вильгель-
мину Шредер-Девриент («она не производит такого фурора, как в Герма-
нии»), Луиджи Лаблаша («Ты не представляешь, что это такое!»), Николя-
Проспера Левассёра, Адольфа Нурри («он поражает своим чувством») и
Джованни Батиста Рубини («его *mezzo voce* несравненно»). Среди первых
восхитивших оперных спектаклей три произведения Россини: *Севильский
цирюльник*, *Отелло* и *Итальянка в Алжире*.

27 ноября. Ю. Эльснер — Шопену: «При обучении композиции не следу-
ет давать рецептов, особенно ученикам, способности которых очевидны;
пусть они сами найдут их, чтобы когда-нибудь смогли превзойти самих
себя. [...] В механизме искусства, в продвижении вперед даже по части ис-
полнительства нужно не только чтобы ученик сравнился со своим учите-
лем и превзошел его, но чтобы у него было и что-то свое, чем бы он также
мог блистать. [...] Нельзя советовать ученику слишком долго заниматься
одним методом, манерой, вкусом одного народа и т. д. То, что подлинно
и прекрасно, должно быть не подражательным, но ощущаемым. [...] То,
чем артист (всегда использующий все, что его окружает и учит) удивля-
ет современников, он может почерпнуть только в самом себе и совершен-
ствуя самого себя». Людвика Шопен передает словесные замечания старо-
го учителя, его сомнения относительно побуждений Калькбреннера, гнев
по поводу предложенных сокращений в *Концерте e-moll* («его страшно
рассердила эта, как он выразился, смелость и бесцеремонность»), его при-
зыв верить в собственные силы и защищать свою индивидуальность: «Ты
сегодня, чувствуя, что хорошо, что лучше, сам должен прокладывать себе
путь; Твой гений поведет Тебя». Еще он прибавил: «У Фридерика есть эта
оригинальность и этот ритм, или как там, из родной земли, который при
возвышенных мыслях делает и представляет его еще более оригинальным;
[Эльснер] хотел бы, чтобы в Тебе это осталось». Одновременно пытает-
ся представить аргументы Эльснера в пользу расширения композиторских
средств: «П[ан] Эльснер не хочет видеть Тебя только фортепианным ком-
позитором и знаменитым исполнителем, потому что это легче и не так
важно, как оперу писать. [...] Ты должен [занять] место подле Россини,
Моцарта и т. д. Твой гений не должен осесть на фортепиано и концертах,
Ты должен себя обессмертить операми».

Декабрь. В Париже увеличивается наплыв эмигрантов после восстания.
Шопен встречается с Ф. Моравским, Б. Немоевским, А. Плихтой, Л. Пла-
тером, братьями Водзиньскими, Й. Лелевелем. Кто-то привозит ему с ро-
дины известие о намечающемся браке Констанции Гладковской с извест-
ным ему по Варшаве помещиком Юзефом Грабовским. Реакция: «Это не

мешает платоническим чувствам». Сестра Людвика огорчается, что он забыл об Александрине де Мориоль: «Разве она действительно не заслуживает твоих чувств?». Шопен признается Т. Войчеховскому, что молодая воспитанница Пиксиса подает ему надежды («на меня она смотрит лучше, чем на него!»), за этим следует вывод: «Как Тебе нравится? Из меня — соблазнитель!».

В Вене, у П. Мекетти, выходит *Полонез C-dur* op. 3 для фортепиано и виолончели. Морис Шлезингер заказывает ему вариации на темы из *Роберта-Дьявола*, также для фортепиано и виолончели; сочинение будет выполнено в сотрудничестве с Огюстом Франкоммом, другом до последних лет.

7 декабря. В номере 49 лейпцигской «Allgemeine Musikalische Zeitung» знаменательная рецензия Роберта Шумана *Ein Opus II* на *Вариации B-dur* op. 2 на тему из *Дон Жуана*. Звучит знаменитая фраза: «Шапки долой, господа! Перед вами гений!». Беллетристически написанный текст представляет собой первую из семантических интерпретаций произведений Шопена: «А потом это прекрасное адажио в b-moll, словно предрекающее Дон Жуану адскую кару! Как же точно являет расцветшее затем B-dur первый поцелуй любви. Все это, однако, ничто по сравнению с последней частью, *Finale alla polacca*, эта часть заключает в себе весь крах Дон Жуана, бегущего от адских сил». Одновременно рецензию на *Вариации* пишет Фридрих Вик, дочь которого, Клара, играет их на придворном концерте. Очевидно, именно эта рецензия, опубликованная в «Saecilia» (г. Майнц), еще более «программная», вызывает ироническую реакцию Шопена: «Умрешь от фантазий немца...»

12 декабря. Т. Войчеховскому: «Нужно Тебе сказать, что у меня здесь среди артистов уже огромное имя». Начинает подготовку к концерту 25 декабря; пытается обеспечить участие в нем многих известных артистов, составляет большую интересную программу; «труднее всего было достать певиц». Не принимает предложения Калькбреннера: «Я сказал ему, что знаю, сколько мне недостает, но что подражать ему я не хочу, и 3 года — [это] слишком много».

14 декабря. Ю. Эльснеру: «Три года это слишком много! [...] У меня достаточно соображения, чтобы не стать копией Калькбреннера: он не сможет заглушить, возможно, слишком смелые, но благородные мысли и желания: создать себе новый мир; и если я буду работать, то для того, чтобы еще крепче встать на ноги». С юмором и чувством реальности отвечает на доводы и уговоры Эльснера, касающиеся оперного творчества: «В 1830 году, хотя я и видел [...] как мне далеко до соответствия какому-либо из образов, которые я находил в Вас, я все же осмеливался подумать: [...] если и не *Локетек*, то, может, какой-нибудь *Ласконогий* выйдет из моей башки. Но сегодня, видя, что все надежды подобного рода рухнули, я вынужден думать о том, чтобы проложить себе дорогу в мире как пианист, откладывая лишь на некоторое время более высокие артистические перспективы». В качестве мотивировки: многочисленные парижские

композиторы, тщетно ожидающие «постановки своих опер, симфоний, кантат, которые только Керубини и Лесюэр видели на бумаге». Критически — о профессорах консерватории: А. Рейха «не любит музыки: даже на концертах консерватории не бывает; не хочет ни с кем говорить о музыке; на своих уроках только смотрит на часы и т. д.; то же самое — Керубини. [...] Это, эти господа — сушеные попки...» И напротив, восхищение оперой: тремя оркестрами: Академии, Итальянской оперы и Театра Фейло — и певцами («только здесь можно узнать, что такое пение»).

25 декабря. Концерт организовать не удастся; он перенесен на январь. В пространном письме Войчеховскому реалистические наблюдения, новости, сплетни, признания. Его интересует все. Нравы: «Удивительный это народ, как придет вечер — только и слышишь, как выкрикивают названия новых тонюсеньких книжонок, и порой 3, 4 листка печатной глупости купишь за су. Тут и *Искусство заводить и не терять любовников, Любовные похождения священников* [...] и тысячи подобных сальностей, порой очень остроумно написанных». Социальная жизнь: «Здесь сейчас большая бедность, в обращении мало денег [...] и не раз слышишь угрожающие разговоры о дураке Филиппе. [...] Низший класс совсем разъярен и все время стремится изменить свое бедственное положение, но, к несчастью, правительство относится к этому со слишком большой осторожностью, и малейшее скопление народа на улице разгоняет конная полиция». Политика: «Здесь каждая политическая партия одевается по-своему. [...] Карлисты носят зеленые жилеты, республиканцы и наполеонисты, то есть именно эта *jeune France* — красные, сенсимонисты, или новые христиане, создавшие особую религию и уже имеющие огромное количество прозелитов, одеваются в голубое, и т. д., и т. д.». Польские дела: с необыкновенной выразительностью, яркостью и участием описывает наблюдаемую с балкона демонстрацию молодых французов в поддержку польских повстанцев и генерала Г. Раморино: началось с «крика и возгласов *да здравствуют поляки*», потом собравшуюся толпу стали грубо разгонять («арестовывают свободный народ — ужас»), наконец: «Я уже радовался, что, может, что-нибудь выйдет, но все это закончилось тем, что огромный хор около 11 часов ночи пропел *Allons enfants de la patrie*. Какое впечатление на меня произвели эти грозные голоса недовольного народа — не представляешь!». Наутро он ожидал «продолжения этой *emeute* (бунт), как они это тут называют, но дурни до сего дня сидят тихо». Серьезное восприятие переплетается с взглядом пародиста: «И влезает что-то такое с усищами, большое, рослое, толстое, — сядет за фортепиано, и само не знает что импровизирует, барабанит, бессмысленно колотит, кидается, переставляет руки, минут пять грохочет по одной клавише огромным пальцем, который предназначен был для кнута и вожжей управляющего где-то там на Украине. Вот Тебе портрет [Войчеха] Совиньского. [...] Если раньше я и мог представить шарлатанство или глупость в искусстве, то никогда в таком совершенстве, как сейчас. [...] У меня краснеют уши — я вытолкал бы его за дверь, но должен быть обходительным. [...] А чем он мне больше всего портит крови, так это со-

бранием своих кабацких, бессмысленных, с никудышным аккомпанементом, без малейшего знания гармонии и просодии переложенных песенок с контрадансовыми концовками, которое он называет сборником польских песен». Следует известное размышление: «Ты знаешь, как я хотел чувствовать и отчасти достиг ощущения нашей национальной музыки, — и потому пойми, как мне приятно, когда он порой то здесь, то там схватит что-то мое, красота чего часто зависит от аккомпанемента, — и в кабацком, шарманочно-гогочущем, церковно-приходском вкусе сыграет, и сказать ничего нельзя, потому что он больше того, что схватил, не поймет». В толпе чувствует себя одиноким: «Не поверишь, как мне грустно, что некому выговориться. [...] Знакомств у меня по уши, но вздохнуть ни с кем вместе не могу. Я всегда, что касается моих чувств, в синкопах с другими». Не помогает восхищение встреченным на балу божеством с «розой в черных волосах». Достаточно письма из Польши, чтобы «все *moderne*» вылетело у него из головы. «Я весел наружно, особенно со своими (своими я называю поляков), но внутри что-то меня убивает — какие-то предчувствия, тревоги, сны или бессонница — тоска — равнодушие — желание жить, а в следующий миг — желание умереть, какой-то сладостный покой, какое-то оцепенение, забытье, а порой ясная память мучает меня. Мне кисло, горько, солоно, какая-то кошмарная мешанина чувств обуревает меня. Я глупее, чем когда-либо».

1832 **Начало года.** Берлинский музыкальный критик Людвиг Рельштаб публикует в редактируемой им газете «*Iris im Gebiete der Tonkunst*» разгромную рецензию на *Вариации на тему из Дон Жуана*. Говорит о «вандализме, с которым господин Шопен обошелся с моцартовской мелодией [...] задуманной цепочкой трелей». До 1836 года Рельштаб будет рецензировать сочинения Шопена крайне неблагосклонно.

15 января. Назначенный на этот день концерт не состоялся из-за постоянно возникающих трудностей с программой и исполнителями. Возможно, к этому времени относится непроверенная и малоправдоподобная информация, исходящая из круга близких Шопену людей, записанная Я. Клечиньским (1879): «Известно, что, разочаровавшись, он уже собирался уехать в Америку, когда одно мелкое на первый взгляд происшествие, одна простая встреча на улице задержала его в Париже и Европе навсегда. Князь Валенты Радзивилл попросил его [Шопена] перед отъездом вместе с ним побывать на вечере у Ротшильда. Шопен не мог отговориться и пошел — много играл там, импровизировал, был в ударе. Тут же, окруженный обожанием присутствующих дам, он получил очень много приглашений на уроки в богатые дома и, уже уверившись в лучшем будущем, остался».

31 января. Свадьба Констанции Гладковской с Юзефом Грабовским.

26 февраля. Первый собственный концерт в Париже, в зале Плейеля, при участии тринадцати артистов, в том числе — двух итальянских певцов. Шопен играет *Концерт e-moll* (первоначально планировался *f-moll*) и *Вариации на тему из Дон Жуана*, а также принимает участие в исполнении *Большого полонеза* Калькбреннера для шести фортепиано — вместе с композитором,

Ф. Хиллером, Д. Осборном, В. Совиньским и К. Стамати. Среди слушателей — музыкальная элита Парижа во главе с Листом.

3 марта. Ф.-Ж. Фети в «Revue Musicale»: «Вот молодой человек, который, уступая своим естественным стремлениям и не беря себе никого за образец, открыл если и не полное обновление фортепианной музыки, то, во всяком случае, частичку того, что уже так долго и тщетно пытались найти, а именно изобилие оригинальных мыслей, на источник которых невозможно указать. Мы не хотим этим сказать, что г. Шопен наделен мощью какого-нибудь Бетховена, [...] я говорю здесь о музыке пианистов. [...] Г. Шопен исполнил [...] концерт, поразивший и приятно изумивший аудиторию как свежестью мелодий и качеством пассажей, так и модуляциями и общим соотношением его частей. В этих мелодиях есть душа, в этих пассажах есть фантазия, и во всем есть оригинальность. [...] Молодой артист также заслуживает похвал как виртуоз. Его игра элегантна, легка, полна очарования и отличается блеском и чистотой». Наряду с энтузиазмом несколько нареканий: на «излишнее буйство и некоторую хаотичность в модуляциях», а также недостаточно громкую игру; обучение у Калькбреннера должно «облегчить приобретение этого важного достоинства».

9 марта. Антони Орловский — родным в Польше: «Дорогой наш Фридерик дал концерт, который принес ему большую известность и немного денег. Всех здешних пианистов он сразил насмерть, весь Париж одурел». Издатель Аристид Фаранс — Кистнеру в Лейпциг: «Его успех был огромен, а ведь нужно нечто совершенно исключительное, чтобы произвести впечатление после тех прекрасных пианистов, которые имеются в Париже вот уже несколько лет, таких, как Мошелес, Гуммель или Калькбреннер».

Март. Начинает давать все больше частных уроков фортепиано. Среди первых учеников (иногда речь шла о нескольких уроках) обычно называют гр. Паулину Платер, а также Наталию и Людмилу Комар, младших сестер Дельфины Потоцкой.

Какое-то время, в 1832–1833 годах, в Париже перед отъездом в Лондон находится Юлиан Фонтана. Шопен в недатированном письме Фонтане: «Посылаю тебе вчерашнюю карточку Нат[алии] Комар. Если хочешь, вечером около 8^{1/2} жду у себя, [...] буду я, Ел[овицкий] и Потоцкая — и ты можешь развлечься».

13 марта. Обращается в Комитет общества концертов с предложением концертного выступления; просьба оставлена без ответа.

25 марта. Генрих Гейне, который вскоре станет «родной душой», об атмосфере и среде, в которой вращается Шопен: «Люди танцуют ради своего влияния, и танцуют тем более страстно, чем более они заурядны, а толстые, преисполненные морали банкиры танцуют в такт вальса монахинь из знаменитой оперы *Роберт-Дьявол*. Мейербер достиг небывалого: ему удалось приковывать внимание легкомысленных парижан на протяжении целой длинной зимы; все еще можно увидеть толпу устремляющихся в Académie de Musique, чтобы увидеть *Роберта-Дьявола*».

15 апреля. Шопен — Юзефу Новаковскому: «С уроками здесь очень трудно, а давать концерты еще труднее [...] Потому что люди тут потеряли ко всему охоту, и все им надоело по разным причинам, главным же образом политическим, которые парализовали всю страну, — и притом великое множество ослов и шарлатанов, которых пребывает здесь более чем где-либо, не позволяет так легко пробиться истинному таланту». Остужает слишком горячие надежды. Советует приехать позже, когда парижская Опера вернется из Лондона (где дает *Роберта-Дьявола*) и будет хотя бы что посмотреть. «Я Тебя познакомлю с первыми европейскими талантами; узнаешь близко этих див, которые становятся все меньше по мере приближения к ним».

Апрель. Под впечатлением от *Девятой симфонии* Бетховена, а также одного из его квартетов в монументальном исполнении («скрипка размером с замок. альтист как банк, а виолончель как лютеранская церковь»), ансамбля из 50 смычковых, играющих так, «словно играют только четыре инструмента»).

20 мая. Участвует в благотворительном концерте, организованном князем Московским (Ж. Н. Неем). Играет первую часть *Концерта e-moll* с оркестром. Прием холодный; в «Revue Musicale» критическая оценка Ф.-Ж. Фети, который, вспоминая недавний блестящий успех, упрекает инструментовку за «отсутствие легкости», а исполнителя за «вялый звук».

24 июня. Дата, поставленная на автографе *Мазурки B-dur* (WN 41), вписанной в альбом Александры Воловской-Фуше, одной из первых учениц Шопена, участницы Благотворительного общества польских дам в Париже.

28 июня. Миколай Шопен в письме к сыну выражает свою лояльность: «Какое же это счастье, что здоровая часть нации взяла верх и что спокойствие было восстановлено». Из мнения, высказанного обиняком («кто же мог быть так безумен, чтобы разделять разрушительные идеи»), следует опасение, чтобы Фридерик в Париже не встал на ложный, по мнению отца, путь.

Июль. Переезд. Новый адрес: улица Сите-Бержер, 4. Зимой поселит у себя знакомого из Варшавы, врача Александра Хофмана. Воспоминания об их совместной жизни будут записаны спустя много лет его второй женой, Эмилией (урожденной Боженцкой).

31 июля. Среди поляков, хлынувших в Париж, А. Мицкевич и Б. Залеский. В том же году в столицу Франции приедет Ю. Словацкий.

2 августа. Фердинанду Хиллеру («юноша с огромным талантом», «исполненный поэзии, огня и духа человек»), посмотрев новую оперу: *Искушение*, опера-балет Галеви и Жида, не ввела в искушение никого из обладающих хорошим вкусом, ибо она так же мало интересна, как не соответствует духу нашего столетия ваш немецкий сейм». Камерные произведения Хиллера Шопен включает в свой репертуар.

6 августа. Дата, поставленная на автографе *Этюда cis-moll*, который войдет в опус 10 под номером 4; тем же месяцем (25.VIII) обозначен автограф *Этюда E-dur* (№ 3).

7 августа. Юлиуш Словацкий рассказывает своей матери о двух польских вечерах, на которых Мицкевич импровизировал («но довольно слабо»), а Шопен («известный пианист») играл. На втором вечере. длинном и смертельно скучном, «под конец, однако, Шопен напился и превосходно импровизировал на фортепиано».

8 августа. Дата, поставленная на автографе *Вальса Ges-dur* (WN 42).

Лето. В Туре, в гостях у семьи виолончелиста Франкомма; возможно, совместная работа над *Большим концертным дуэтом* на тему из *Роберта-Дьявола*.

Сентябрь. Миколай Шопен — сыну: «Не сомневаюсь, что Ты воспользуешься любезностью Твоих почитателей, чтобы дать концерт, который может иметь успех и к тому же принести некоторый доход; нужно ковать железо, пока горячо».

7 ноября. Гектор Берлиоз возвращается в Париж из Италии. Начало светского общения, в том числе экскурсия в обществе Берлиоза, Листа и Альфреда де Виньи на Монмартр.

13 ноября. Ю. Эльснер — Шопену: «Я всегда вижу Тебя перед собой и беседую с Тобой о музыке, о ее развитии в целом и о том, что когда-нибудь может стать ее предназначением как язык чувств и т. д. [...] Мой труд о метричности и ритмике польского языка в трех томах (в котором содержатся и мои, отчасти известные Тебе рассуждения о мелодии) уже закончен, но сейчас не может быть издан, потому что в нем кроме музыки главнейшую роль играет национальное (что само собой разумеется). [...] Содержанием третьего тома является тесная связь поэзии с музыкой». Вновь уговаривает Шопена сочинить оперу. «Жаль, что с Тобой и [Тебе] подобными, а также с Мицкевичами беседовать — и совещаться не могу!»

22 ноября. В Брохове — бракосочетание Людвики Шопен с Каласанты Енджеевичем. Шопен посылает «полонез и мазурку, чтобы Вы прыгали и веселились на славу, потому что души Ваши могут радоваться».

29 ноября. Антони Орловский в письме родным остроумно рассказывает о росте популярности Шопена как пианиста и педагога: «Здоров и силен, всем французенкам кружит головы, а в мужчинах возбуждает ревность. Он нынче в моде — того и гляди вскоре станут носить перчатки à la Chopin. Только тоска по родине иногда его мучит».

Ноябрь — декабрь. Слушает игру Джона Фильда на двух его парижских концертах. Произведения Фильда дает играть ученикам.

9 декабря. Композиторский концерт Г. Берлиоза: первое исполнение монодрамы *Лелио*, повторное — *Фантастической симфонии*.

Декабрь. В Лейпциге у Кистнера выходят: *Мазурки* op. 6 и *Трио g-moll* op. 8, а также *Ноктюрны* op. 9. В Париже и Лондоне они выйдут несколько позже, в 1833 году.

1833 Январь. Ф. Калькбреннер сочиняет *Вариации* на тему *Мазурки B-dur* op. 7 № 1. Спустя короткое время (в июне) он получит в ответ посвящение на издании *Концерта e-moll* op. 11. Ученик Калькбреннера Л. Лефевюр-Вели вскоре исполнит его на дипломном концерте в консерватории. И. П. Пиксис также посвятит Шопену свои вариации.

Середина января. Доминику Дзевановскому в Шафарню: «Меня разрывают на части. Я вошел в высшее общество, сижу среди послов, принцев и министров и даже не знаю, какому чуду я этим обязан, потому что сам я никуда не лез. Сейчас мне это очень важно, ибо там якобы сосредоточен хороший вкус; у тебя тут же обнаружится большой талант, если тебя слушали в английском или австрийском посольстве, ты сразу же лучше играешь, если княгиня Водемон тебя протезировала. [...] Я должен дать сегодня пять уроков; думаешь, заработаю [целое] состояние? Белые перчатки и кабриолет стоят больше. [...] Среди артистов я пользуюсь дружбой и уважением, [...] люди с очень большим именем посвящают свои мне сочинения прежде, чем я им. [...] Ученики консерватории, ученики Мошеле-са, Герца. Катькбрэннера — словом, законченные артисты — берут у меня уроки, ставят мое имя выше Фильда, словом, если бы я был еще глупее, то думал бы, что достиг вершины своей карьеры; но я вижу, сколько мне еще предстоит. [...] Но мне даже стыдно, столько вздора я написал; расхвастался, как ребенок...»

16 января. Благодарит за принятие в члены Литературного общества в Париже, среди основателей которого были В. Гжимала, Д. Плалер, А. Плихта, а также генералы Бем и Уминьский, а председателем являлся князь Адам Чарторыйский.

Весна. Не до конца подтвержденное участие в многочисленных концертах друзей и знакомых. Согласно анонсам в газетах, выступал в **середине марта** на концерте Амаде Мери, играя с ним его *Вариации* в четыре руки на тему из оперы Герольда; **23 марта** в зале Воксхолл на концерте Ф. Хиллера, участвуя вместе с ним и Ф. Листом в исполнении Allegro из *Концерта* для трех клавиринов И. С. Баха; **2 апреля** в зале Фавар, на бенефисе Гарриет Симпсон, исполнил вместе с Листом *Сонату* ор. 22 для четырех рук Ж. Онслопа.

3 апреля. Участие в бенефисе Генриха Герца. Вместе с братьями Герц и Листом исполняет фрагмент *Крестоносцев в Египте* Дж. Мейербергера в аранжировке для восьми рук и двух фортепиано.

13 апреля. Миколай Шопен — сыну: «Не устану повторять Тебе, что пока Ты не постарайся отложить пару тысяч франков, я буду считать, что Ты достоин жалости, несмотря на свой талант и лесть, которой Тебя награждают; лстивые слова — это дым, они не поддержат Тебя в случае нужды. Если бы, Боже упаси, недомогание или болезнь заставили Тебя прервать уроки, на чужбине Тебе грозит нищета. [...] Я вижу, что Ты живешь одним днем...»

25 апреля. Согласно сохранившейся программе, Шопен исполнил на концерте цикла «Athénée Musical» Adagio и Рондо из *Концерта (e-moll)* с оркестром под управлением Н. Жирара.

16 мая. Премьера оперы *Людвиг* Ф. Герольда (автора *Цампы*), законченной после смерти композитора Ф. Галеви (автором *Еврейки*). Этим летом создаются *Вариации B-dur* ор. 12 на тему модного рондо *Je vends des scapulaires* из той же оперы. Шуман скажет о них, что «по сравнению с оригинальными произведениями они не заслуживают даже упоминания».

Июнь. Очередная смена адреса: Шопен переезжает в квартиру на улице Шоссе-д'Антен, 5, более просторную и удобную; с ним вместе живет Александр Хофман.

8 июня. В издательстве М. Шлезингера выходит *Концерт e-moll* с посвящением Ф. Калькбреннеру.

20 июня. Укрепление дружбы с артистами. Из общего письма Франкомма, Листа и Шопена — Ф. Хиллеру: «В эту минуту Лист играет мои этюды и уносит меня далеко за пределы разумных мыслей. Я хотел бы украсть у него манеру их исполнения. [...] Гейне передает самый сердечный привет. [...] наилучшие пожелания от Берлиоза». Письмо о дружбе Шопена и Гейне: «Они понимали друг друга с полуслова и полужвука». Именно в июне в Париже появляются *Этюды* op. 10 с посвящением «моему другу Ф. Листу»: несколько позже лондонское издание будет посвящено «моим друзьям Ф. Листу и Ф. Хиллеру».

Июнь. В Лондоне, у К. Р. Весселя, начинают выходить первые английские издания. Издатель дает им банальные и претенциозные названия собственного изобретения: *Журчание Сены* (*Ноктюрны* op. 9), *Воспоминания о Варшаве* (*Мазурки* op. 6 и 7). Несмотря на протесты композитора, Вессель продолжает поступать по-прежнему.

6 июля. Выходит французское издание *Большого концертного дуэта E-dur*, посвященное молоденькой ученице Адели Форе из Тура, родственнице соавтора этого произведения А. Франкомма.

10 июля. Дата автографа *Большого Блестящего вальса Es-dur* op. 18, посвященного другой ученице, Лоре Хорсфорд. Кроме того, в том же году Шопен сочиняет *Болеро C-dur* op. 19, а также *Рондо Es-dur* op. 16 и подготавливает к изданию частично написанные вчерне или ранее сочиненные *Мазурки* op. 17 и 24 и *Ноктюрны* op. 15.

12 июля. Л. Рельштаб в журнале «Iris» рецензирует недавно вышедшие мазурки. Он слышит в них «терзающие уши диссонансы, вымученные переходы, шокирующие модуляции, несносные искажения мелодий и ритма». Символическим жестом рвет ноты на клочки.

12 июля. Лето. Отдых в Кото у родных Франкомма. «Кото! ах. Кото! Скажи всему дому, что я никогда не забуду своего пребывания в Турени» и далее: «А крестьянки из Проника!».

Июль — август. Несколько дней в Брюсселе, между 29.VII и 4.VIII, возможно, по приглашению Ф.-Ж. Фети, с этого же года — директора консерватории. На обратном пути ненадолго останавливается в Лилле.

2 августа. Очередная рецензия из цикла Рельштаба, касающаяся *Ноктюрнов* op. 9: «Там, где Фильд смеется, там господин Шопен ухмыляется, где Фильд вздыхает, господин Шопен стонет, где Фильд пожимает плечами, там господин Шопен горбится, а если Фильд подсыпает в свое блюдо немного кореньев, тогда господин Шопен сыплет в него сразу целую горсть турецкого перца». Словом, Шопен — это кривое зеркало Фильда.

24 августа. Посылает Ю. Эльснеру *Очерки о Бетховене* Ф.-Ж. Фети вместе с посвящением.

Осень. Ю. Словацкий введен в дом Водзиньских, находящихся в Женеве. Матери — о Марии Водзиньской: «Уже взрослая панна, но очень некрасивая, прекрасно играет на фортепиано. Фильд, будучи здесь, давал ей уроки». **7 декабря.** Изабела Шопен — брату: «Ты пишешь, что Твои амурсы здесь. [...] Удивляюсь, как можно быть такой бесчувственной. Видно, дворец был [для К. Гладковской] более привлекателен; но Ты ввязался в неудачное дело; но хороший вкус, чувство! Ах, чувство! Но, видно, только в пении, вот тебе и доказательство».

15 декабря. Принимает участие в концерте Ф. Хиллера в зале консерватории. Вместе с Листом и Хиллером исполняет *Концерт d-moll* для трех фортепиано И. С. Баха.

27 декабря. Г. Берлиоз в журнале «Le Rénovateur»: «Это было прискорбно, клянусь, — наблюдать три выдающихся таланта, полных энергии, блистающих молодостью и жизнью, которые сосредоточились на воспроизведении этой нелепой и смешной псалмодии». (Берлиоз не любил Баха.) Положительную рецензию опубликовал в «Revue Musicale» от **21 декабря** Э. Фети, подчеркивая «понимание характера произведения и изысканность исполнения».

Зима. Еще в ноябре в Лейпциге выходят *Блестящие вариации на рондо «Je vends des scapularies»* ор. 12, а в декабре в Париже — *Рондо Es-dur* ор. 16, посвященное молодым ученицам: Эмме Хорсфорд, сестре Лоры (ор. 12) и Каролине Гартман (ор. 16). Благодаря большому успеху Шопен публикует, преимущественно в 1833–1835 годах, почти все произведения варшавского и венского периода: ор. 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 11, 13 и 14. Издания выходят параллельно, хотя и не одновременно, в Париже у М. Шлезингера, в Лейпциге у Ф. Кистнера и в Лондоне у К. Р. Весселя.

1834 Начало года. Музыкальные вечера в обществе Винченцо Беллини. Ф. Хиллер вспоминает о них: «Незабываемыми для меня останутся вечера, проведенные у госпожи Фреппа с ним [Беллини] и Шопеном, в самом тесном кругу». Лина Фреппа «вызывала восхищение исполнением итальянских народных песен. [...] Там беседовали о музыке, пели и играли, а потом вновь беседовали, играли и пели. Шопен и госпожа Фреппа поочередно садились за фортепиано, — я тоже». Еще в 1835 году Шопен напишет Ю. Фонтане: «Приходи вечером сам и силой приводи ко мне венгра [Листа]. Фреппа будет петь, а может, попрыгаем». Ей посвящены изданные в декабре *Мазурки* ор. 17.

Миколай Шопен — сыну: «Только береги себя, не перегружай работой, светскими визитами и вечерними приемами. [...] То, что Ты пишешь о своих принципах, доставляет мне радость. Да, дорогое дитя, молодой человек легко может сбиться с пути, если сам над собой не бдит. [...] Наконец, будь всегда предусмотрителен и не давай повода для сплетен».

31 января. Л. Рельштаб «оценивает» *Этюды* ор. 10: «Обладатели вывихнутых пальцев могут распрямить их с помощью этих этюдов, но тот, кто не пребывает в таком положении, должен их очень остерегаться, — и критик острит, — если поблизости нет хирурга». В том же номере берлинской

«Iris» апокрифическое письмо Шопена, начинающееся словами: «Вы человек действительно дурной и недостойный, чтобы святая земля Вас носила» и заканчивающееся потоком брани. Беспокойство родных в Варшаве, несмотря на явственность фальсификации. Отпор Рельштабу дает Август Калерт в серьезной, почти хвалебной статье *О фортепианных композициях Шопена* (журнал «Der Gesellschafter»).

25 февраля. Бенефисный концерт Войчеха Совиньского в Музыкальной галерее Н. Дица. Участие Шопена не подтверждается.

Апрель. В Варшаве появляется в продаже портрет Шопена — литография Г. Энгельмана, выполненная по гравюре П. Р. Виньерона.

6 апреля. Л. Рельштаб, не меняя стиля оценок, «рецензирует» в «Iris» *Концерт e-moll* op. 11. Вслед за выходом лейпцигских изданий в этом году он выскажется также о: *Вариациях* op. 12, *Фантазии* op. 13, *Ноктюрнах* op. 15 и *Рондо* op. 16.

Около 20 апреля. Клара Вик исполняет в лейпцигском Gewandhaus *Вариации* op. 2. Людвиг Шпор с энтузиазмом отзываясь в «Leipziger Tageblatt» и об игре, и о произведении: «Самые оригинальные, самые затейливые и самые сложные из всех существующих вариаций *brillant*». Несколько дней спустя (5.V) К. Вик также в Gewandhaus будет играть *Концерт e-moll*.

29 апреля. После дуэли между М. Шлезингером и учеником Г. Герца Шопен выступает свидетелем на процессе между двумя конкурирующими издательствами.

12 мая. Весенняя вылазка в деревню. Берлиоз пишет: «Мои друзья приехали, чтобы провести у меня полдня. Это были музыкальные и поэтические знаменитости: господа Альфред де Виньи, Антуан Дешан, Лист, Хиллер и Шопен. Мы беседовали, спорили, а темами были искусство, поэзия, идеи, музыка и драма».

15 мая. В парижской «Gazette Musicale» — первая из рецензий на выходящие издания, касающаяся *Фантазии на польские темы* op. 13: «Он проложил себе новый путь с первого же момента, как только появился на эстраде. [...] Для широкой публики он — явление необъяснимое».

18 мая. Адам Чарторыйский на заседании членов Литературного общества: «В то время как свирепый угнетатель вместе с национальным существованием лишает нас институций, реликвий, научных собраний, когда он пытается уничтожить литературу, [...] мы собрались, чтобы что есть сил защищать и спасать это дорогое достояние нации». В этот день в «Gazette Musicale» сообщение: «Господа Шопен и Хиллер уехали в Аахен, чтобы присутствовать на большом музыкальном празднике, где под управлением господина Фердинанда Риса будет исполнена *Дебора* Генделя в инструментовке г. Ф. Хиллера».

Около 20 мая. В Аахене, кроме *Деборы*, Шопен вместе с Хиллером слушает исполнение *Симфонии «Юпитер»* Моцарта и *Девятой симфонии* Бетховена в монументальном составе. Встреча с Феликсом Мендельсоном.

23 мая. Ф. Мендельсон — родным: «С тех пор мы постоянно были втроем, [...] мы дополняем друг друга и друг у друга учимся. [...] Шопен в на-

стоящее время является первым из пианистов, [...] он играет, как Паганини на скрипке». Что же касается стиля, то Мендельсон относится к обоим с дистанцией, потому что, будучи излишне романтичными, «оба страдают парижской манией отчаяния и преувеличенности чувств и слишком часто упускают из виду такт и спокойствие, а также чисто музыкальный подход [...] Я немного смахивал на школьного учителя».

25 (26?) мая. Поездка по Рейну, затем пребывание в Дюссельдорфе, Кёльне и Кобленце. Шопен — Регине Хиллер: «Я, как пар на нашем пароходе, растворяюсь в воздухе и чувствую, как одна часть моего „я“ уносится на мою родину, к моим, другая — в Париж, к Вам». В Дюссельдорфе на музыкальном вечере у Ф. В. Шадова играют все трое: Хиллер, Мендельсон и Шопен. Ф. Хиллер в воспоминаниях об игре Шопена: играя, он «проявлял себя, и притом совершенно особым способом. [...] Никто никогда так не прикасался к клавишам, никто никогда не извлекал звуков в таких бесчисленных оттенках и модификациях. Он умел так странно соединять ритмичную игру со свободой, что его мелодии всегда казались плодом внезапной импровизации и минутного вдохновения. Все точки зрения, все мнения о достоинствах его игры [...] отпадали, оставалась одна мысль: это играет Шопен. Даже отсутствие той притягательной силы, которой завоевывали слушателей Гальберг и Лист, являлось у него дополнительным очарованием. [...] Он восхищал своей непостижимой таинственностью».

Весна. В Париж приезжает Ян Матушиньский и поселяется у Шопена на Шоссе-д'Антен, 5; работает врачом. О Шопене: «Он поправился, вырос, я его еле узнал. [...] По вечерам мы идем в театр или с визитами, а нет, так сидим дома».

29 июня. В «Gazette Musicale de Paris» рецензия на *Мазурки* op. 17: «Среди этих четырех наша любимая, бесспорно, последняя [a-moll]. Именно эта музыка является во всем своем поэтическом блеске на таком уровне, до которого не осмелится подняться обычная речь».

18 июля. Посвящает пианисту Пьеру Вольфу автограф *Presto con leggerezza* (WN 44). В том же году ставит даты (год) на двух других автографах в альбомах: *Мазурка As-dur* (WN 45) и *Cantabile B-dur* (WN 43).

3 августа. В «Gazette Musicale de Paris» краткая рецензия на очередное издание: *Краковяк, Большое концертное рондо* op. 14, посвященный супруге кн. Адама Чарторыского: «Написанное целиком по образцу Гуммеля, это произведение является исключительно концертным, и его невозможно было бы исполнить без оркестра в полном составе».

10 августа. В той же газете — заметка о *Большом блестящем вальсе Es-dur* op. 18: «Этот вальс заслуживает того, чтобы вскоре очутиться на тех фортепиано, пюпитры которых не имеют привычки поддерживать музыку заурядную».

13 августа. В лейпцигской «Allgemeine Musikalische Zeitung» Г. В. Финк о *Ноктюрнах* op. 15: «Это настоящие мечтания мятушейся души в тихую ночь».

7 сентября. Миколай Шопен тревожится по поводу продления паспорта, о котором могли ходатайствовать те, кто уехал «до начала беспорядков» и не принимал в них участия. «Признаюсь Тебе откровенно, — пишет он сыну, — мне не хочется, чтобы Ты по небрежности оказался в числе эмигрантов». Мы имеем право считать, что Шопен не воспользовался милостиво предоставленной царем возможностью не по небрежности, но потому, что сознательно причислил себя к эмигрантам.

14 сентября. Ю. Эльснер: «Я хотел бы еще странствуя *in hac lacrymarum vale* (по этой юдоли слез) дожидаться оперы твоего сочинения». Эльснер имеет в виду оперу, в которой «сюжет будет взят из настоящей польской истории», лучше всего — касающейся последних лет. Согласно М. А. Шульцу, Шопен даже собирался обратиться к С. Козьмяну за либретто, но раздумал.

21 сентября. В «Gazette Musicale de Paris» еще одна, чрезвычайно подробная рецензия на *Вариации на тему из Дон Жуана* пера Франсуа Штепеля, а также на *Концерт e-moll*. В заключении читаем: «Г. Шопен как в технике фортепианной игры, так и в музыкальной поэзии возвышается над всеми своими современниками».

Октябрь — ноябрь. В числе учеников: Анна, Южа и Фридрих, дети графа Тун-Хохенштейна из Тетчина.

8 ноября. Бракосочетание Изабелы Шопен с Антони Барциньским, учителем математики.

14 декабря. Принимает участие в третьем концерте Г. Берлиоза — бенефисе Гарриет Смитсон, его будущей жены. Играет Романс из *Концерта e-moll* в сопровождении оркестра под управлением Н. Жирара. Из произведений Берлиоза на этом концерте были исполнены, в частности, увертюра к *Королю Лиру* и *Гарольд в Италии*.

20 декабря. Рецензия в «Le Pianiste»: «Анданте [Романс] было исполнено восхитительным образом». В несколько более поздней рецензии в «Gazette Musicale» говорится о Шопене как об «одухотворенном композиторе и несравненном пианисте». В целом больше хвалили Шопена, чем Берлиоза. Г. Берлиоз о Шопене: «Его Andante погружает слушателей в экстатический покой»; о самом себе: «Отличительные черты моей музыки — это страстность выражения, внутренний жар, ритмический порыв и непредсказуемость» (из *Дневников*). Вопреки различиям характеров, иногда очень значительным, среди определенной группы композиторов, живших в то время в основном в Париже, существовало определенное чувство общности. Ференц Лист (в письме Ф. Хиллеру, написанном позднее) включает в эту общность, кроме Хиллера и себя, Шопена, Берлиоза и Мендельсона.

25 декабря. Участвует в концерте Ф. Штепеля в его зале. Вместе с Листом исполняет *Сонату Es-dur* в четыре руки ор. 47 И. Мошелеса, а также Листа *Большой дуэт* для двух фортепиано на тему из Мендельсона. Рецензия в «Gazette Musicale de Paris» от 28 декабря.

Зима 1834—1835. Вероятно, в это время Шопен сочиняет Andante spianato, предвещающее *Полонез* в опусе 22 и не изданный при жизни *Экспромт cis-moll* (WN 46); заканчивает написанное вчерне в 1831 (?) году *Скерцо h-moll*,

а также подготавливает к изданию *Мазурки* ор. 24 и *Полонезы* ор. 26. Пробует написать третий фортепианный концерт, о котором рефреном напоминает в 1834 и 1835 годах Николай Шопен («Ты ничего нам не пишешь о том, закончил ли свое третье сонето»). Высказывается предположение, что первоначальные замыслы изменились, в результате чего будет создано *Концертное Allegro* ор. 46. В числе друзей — пианист Йозеф Дессауэр, ученик В. Томашека. В числе учеников — Адольф Гутман, любимый ученик.

1835 10 января. У И. Ключковского в Варшаве выходит *Мазурка B-dur* ор. 7 № 1, изданная как *Любимый Мазурский танец Фр. Шопена, исполнявшийся в Театре Всякая Всячина и на танцевальных вечерах*.

9 февраля. Людвика Шопен из Варшавы: «Твою Мазурку, ту, где третья часть — *Бам бум бум* [...] играли на балу у Замойских целый вечер. [...] Что Ты скажешь на то, что Тебя так профанируют?». Сообщает о «чудных рецензиях» и об успехе в Варшаве «лейпцигского издания нот». Николай Шопен: «Ты жалуешься на своих издателей; я тебя знаю, [...] ты недостаточно тверд, чтобы уметь торговаться. [...] Помни мою вечную песню: грошик на черный день». Пишет сыну о «мелодии из старых времен [*Мальбрук в поход собрался*]. Я игрывал ее тебе на флейте, которую ты поломал, когда я дал тебе ею поиграть».

Февраль. У М. Шлезингера выходит венское (?) *Скерцо h-moll* ор. 20, посвященное Т. Альбрехту. Из рецензии Р. Шумана: «Во что же тогда облачится серьезность, если шутка прикрывается столь темной завесой?».

22 февраля. На концерте Ф. Хиллера в зале Эрара исполняет вместе с автором его *Большой дуэт* для двух фортепиано ор. 135. Их незаблемая дружба запечатлена на медали. Ф. Хиллер, ученик Гуммеля, великий поклонник музыки Баха: «Я мог бы сказать, что Шопен любил меня, но, собственно, это я был влюблен в него».

28 февраля. Шопену напоминает о себе из Женевы Тереса Водзиньска: «Прости [...] если я попрошу Тебя собрать автографы знаменитых людей, с которыми (*comme de raison*) Ты живешь. Поляк, француз, немец и т. д. — все равно, пусть, как говорится, хоть еврей бородатый, только бы стоил того...»

4 марта. Маркиз Астольф де Кюстин — Шопену: «Я должен прочесть Виктору Гюго и Альфонсу Ламартину кое-что из своей прозы; будет несколько человек, всего 10 или 12, и если Вы захотите меня послушать — при условии, что в конце вечера и я смогу в свою очередь послушать Вас, — то буду очень счастлив».

5 марта. В «Le Pianiste» — рецензия на концерт Ф. Хиллера: «Шопена было слышно слишком тихо [...] он должен играть один, чтобы быть оцененным по достоинству». Сам Хиллер в воспоминаниях (1877): «Очарование его звука чувствовалось сквозь отсутствие той тяжести, которую навязывали Лист, Гальберг и другие».

15 марта. Концерт К. Стамати, ученика Ф. Калькбреннера, в зале Плейеля. Шопен участвует в концерте вместе с Ф. Хиллером, Г. Герцем, Калькбреннером и Д. Осборном. Многочисленные рецензии.

4 апреля. Шопен является одним из организаторов большого концерта в Итальянском театре «в пользу польских сирот» и патронирует его; выступает вместе с Ф. Листом, Г. Эрнстом, М. К. Фалькон и А. Нурри. Играл *Концерт e-moll*; оркестром дирижировал Ф. А. Хабенек. Собрано около 5 тысяч франков. Жюль Жанен в «*Journal des Débats*»: «Нурри и мадемуазель Фалькон пели: она — большую арию Россини, он — прелестные мелодии Шуберта, своего любимого композитора, которого он первый вывел на сцену. [...] Инструменты Эрара прекрасно звучали под пальцами г. Листа и г. Шопена, сына Польши».

11 апреля. Миколай Шопен: «Кстати, наш проект поездки [на воды] все еще существует. [...] Что ты собираешься делать в это время, в какую сторону направишься?»

12 апреля. В «*Gazette Musicale*» рецензия на концерт 4 апреля: подчеркивается «оригинальность и свежесть», но отмечается «монотонность». В «Хронике польской эмиграции» (от 29.IV) — общие фразы: «Блистали первые таланты, а между ними блистал самый дорогой для нас, наш национальный [...] наш Шопен». Спустя годы появятся высказывания о неуспехе, который окажется решающим для будущности Шопена: Ф.-Ж. Фети (1861): «Толпа заполняла все места. Шопен рассчитывал на пышный успех; между тем он получил всего несколько хлопков от своих наиболее преданных друзей. Для него это было большим огорчением, перешедшим в обиду». В. Совиньский (1874): «То ли он не был понят, то ли фортепианный концерт не производит большого впечатления в театре, но парижская публика приняла его холодно, хотя зал был полон знатоков. Этот случай так оттолкнул Шопена, что он очень долго не выступал публично».

21 апреля. Изданное у Весселя в Лондоне *Болеро C-dur* носит название *Souvenir d'Andalousie...*

22 апреля. В Большом театре в Варшаве Эдвард Вольф, соученик из класса Эльснера, с успехом играет, кроме своего, *Фортепианный концерт* Шопена.

26 апреля. Концерт-бенефис Ф. А. Хабенка в зале консерватории. Шопен играет с оркестром *Полонез Es-dur* op. 22, предваряемый недавно написанным *Andante spianato*. В программе, в частности, *Пасторальная симфония* Бетховена и *Лесной царь* Шуберта в исполнении А. Нурри. Большой успех Шопена и одновременно его последний настоящий публичный концерт (до продиктованных материальной необходимостью концертов в Англии в 1848 году). Вспоминая этот концерт и выступление Ф. Листа, состоявшееся десятью днями раньше, Гюстав Шукке сравнивает двух пианистов: «В 1835 году Лист представлял собою прекрасный образец виртуоза, в то время как Шопен олицетворял для меня поэта. Первый играл, гонясь за эффектом [...] Шопен, напротив, казалось, не интересовался публикой, но следовал внутреннему голосу» (записано Ф. Никсом). Если верить Листу (1852), Шопен сказал ему: «Я не гожусь для публичных выступлений — публика меня смущает, я задыхаюсь в дыхании толпы, меня парализует любопытный взгляд, заставляет умолкнуть вид чужих лиц; но ты — ты для этого создан».

29 мая. Б. Яньский пишет о встрече Шопена с Мицкевичем.

30 июня. Шопен предлагает фирме Брайткопф и Хертель в Лейпциге издание *Полонеза Es-dur* op. 22, *Этюд* op. 25, двух *Полонезов* op. 26, названных им «меланхолическими», *Ноктюрнов* op. 27, а также загадочной «*Сонаты* в четыре руки op. 28» за 300 франков.

Лето. Проводит его в Антьене, известном курорте под Парижем. Оттуда выезды в Сен-Грасьян, имение маркиза де Кюстина, путешественника, писателя, меломана, великого почитателя Шопена. По мнению Ф. Листа (1852), Шопен, «хотя и был связан со многими наиболее выдающимися личностями литературного и артистического круга того времени так близко, что, кажется, сливался с ними в одно целое, оставался среди них всегда чужим».

7. Годы зрелости и расцвета. 1835–1840

1835 15 августа. Встреча с родителями в Карлсбаде (Кароловых Варах).

16 августа. Миколай Шопен — родным в Варшаву: «Узнав из моих писем, что я должен ехать в Карлсбад, он решил устроить нам приятнейший сюрприз; бросил свои занятия в Париже и ехал несколько ночей, чтобы прибыть сюда прежде нас. Он ничуть не изменился. [...] Мы проливали слезы радости». Фридерик: «Наша радость неописуема! [...] всегда у меня была только надежда, а сегодня — воплощение этого счастья, и счастья, и счастья...»

Август — сентябрь. Встреченным в Карлсбаде знакомым из Варшавы вписывает в альбомы мазурки: Аделине (?) Хоффман — *Мазурку C-dur* (WN 47), Анне Млокосевич — *Мазурку G-dur* (WN 26).

2 сентября. Константы Млокосевичу (?) вписывает гармонизованную в В-диг мелодию восьми тактов рефрена *Мазурки Домбровского* с загадочным шутливым посвящением: «Неучу — неуч».

6 сентября. Отъезд с родителями из Карлсбада в Тетчин. Пребывание у графа и графини Тун-Хохенштайн, родителей Анны, Южи и Фридриха, парижских учеников Шопена.

14 сентября. Расставание с родителями, возвращавшимися домой после месяца, проведенного вместе.

15 сентября. Вписывает в альбом графине Юже (Юзефине) Тун-Хохенштайн первую редакцию *Вальса As-dur* op. 34 № 1.

19 сентября. Отъезд из Тетчина. В Дрездене — встреча с семейством Винценцы Водзиньского из Служева в Куявах; его сыновья жили в пансионе Миколая Шопена. Граф Юзеф Красиньский писал: Шопен «не дал концерта в Дрездене, но у них на званом вечере играл нам свои сочинения, импровизировал и бушевал — и, между прочим, сыграл *Еще польша не погибла*, то есть *Мазурку Домбровского*, и прекраснейшие вариации на ее тему своего сочинения. [...] Он восхищал нас весь вечер — зато наутро меня вызвали в русское посольство и спросили, как мог я находиться в доме, где пелись патриотические, революционные песни. Я отвечал, что они вовсе не революционные, а старые, и вовсе не пелись, а Шопен просто играл вариации на тему старой мазурки. Я не знал, что именно он будет играть, и, наконец, как я

мог в чужом доме указывать музыканту, что и как он должен импровизировать? — Никогда не забуду ответа Рихтера [секретаря посольства]: „Если бы Вы, В[ельможный] пан, хотели быть верноподданным Монарха [...] то должны были такого демагога, как Шопен, вытолкать за дверь!!!“». Красиньскому не продлили паспорта, Водзиньским «приказали уехать из Дрездена».

22 сентября. Шопен вписывает в альбом Марии Водзиньской три первых такта *Ноктюрна Es-dur* из ор. 9; на обратной стороне листка пишет слова «будьте счастливы».

24 сентября. Посвящает Марии рукопись *Вальса As-dur* (WN 48). К этим же датам относится автограф *Мазурки As-dur* ор. 24 № 3, посвященный жене Самуэля Линде, Луизе.

26 сентября. Отъезд из Дрездена в Лейпциг. Мария Водзиньска: «В субботу, когда Вы нас покинули, все мы, грустные, с глазами, полными слез, бродили по тому салону, где еще несколько минут назад Вы еще были среди нас. [...] Моя мать в слезах то и дело напоминала нам какую-нибудь подробность из жизни с нами „своего четвертого сына, Фридерика“, и т. д. „Если б я солнышком на небе сияла, то для тебя, мой друг, только бы блистала“ я полтучила на днях, но не отваживаюсь ее петь, потому что боюсь, если она Ваша, совсем исказить ее, как, например, *Воина*. Мы не перестаем сожалеть, что Вы не носите фамилию Шопиньский либо что нет иного признака, что Вы — поляк. [...] С Богом (попросту). Для друга детства не нужно фраз».

27 сентября. В Лейпциге, в Hôtel de Saxe. С 28 сентября — ряд встреч с Робертом Шуманом, Феликсом Мендельсоном, Фридрихом Виком и его дочерью Кларой. Шопен играет ноктюрны и этюды, музицирует, восхищается игрой Клары Вик: «Единственная женщина в Германии, способная играть мои произведения».

6 октября. Р. Шуман в «*Neue Zeitschrift für Musik*»: «Здесь был Шопен [...] Он играет совершенно так же, как и сочиняет, то есть в своем собственном стиле». Ф. Мендельсон — сестре, Фанни Гензель: «Здесь был Шопен; он не хотел оставаться дольше, чем на один день, и мы провели его вместе, не расставаясь и музицируя: хотя его направление совершенно противоположное, я прекрасно могу найти с ним общий язык [...] Его фортепианная игра содержит в себе что-то столь самобытное, и одновременно в ней столько мастерства, что смело можно назвать его совершенным виртуозом. [...] Он в бешеном темпе сыграл удивленным лейпцигцам свои новые этюды и свой новый концерт [*Концертное Allegro* ор. 46?], а потом я снова продолжил играть своего *Павла*; это было так, словно встретились и вели беседу ирокез с кафром». Размышления: «Мне было приятно вновь общаться с настоящим музыкантом, не из этих полувиртуозов, полуклассиков, которым хотелось бы сочетать в музыке достоинство добродетели со сладостью порока».

Начало октября. На обратном пути из Лейпцига в Париж проезжает Франкфурт-на-Майне, затем, почувствовав недомогание, останавливается в Гейдельберге, в семье своего ученика А. Гутмана. Возвращается в Париж через Страсбург.

Около 20 октября. В Париже, как сообщает «Gazette Musicale de Paris» от 25 октября. В этом же месяце Антони Водзиньский, брат Марии, — матери: «Мы видимся ежедневно. [...] В первый же вечер я был с Фридериком в опере. [...] Фридерик встает из-за фортепиано и говорит: Скажи там, что я всех их страшно, просто страшно люблю».

Осень. В Париже выходит изданный Александром Еловицким томик повстанческих стихов Винценты Поля под названием *Песни Януша*. По сведениям В. Совиньского и Ю. Фонтаны, Шопен импровизировал на слова более десяти из них. «Он никогда не записал этих песен, а пел их или, скорее, декламировал, аккомпанируя себе, с книгой на фортепиано». Ф. Лист вспоминает (1852): «Шопен всегда наиболее охотно бывал в кругу соотечественников. С их помощью он не только знал обо всем, что делается на родине, но и поддерживал некий постоянный музыкальный контакт с родиной. Он любил слушать новые стихи, которые привозили в Париж приезжие поляки, и, если слова ему нравились, неоднократно сочинял к ним мелодии, необыкновенно быстро распространявшиеся на родине, не раз — как произведения неизвестного автора. [...] Во время моего пребывания в Польше [1843] я слышал несколько мелодий, приписываемых Шопену и действительно достойных его таланта».

2 ноября. Александр Еловицкий записывает, что по понедельникам вечером у него собирается и музицирует группа поляков, в том числе Кароль Липиньский и Шопен.

13 декабря. У М. Шлезингера выходят четыре *Мазурки* op. 24 — парижское издание. Лейпцигское издание выйдет в январе, лондонское — в апреле будущего года, как *Souvenir de la Pologne (Воспоминание о Польше)*.

15 декабря. Миколай Шопен — сыну: «Как я вижу из твоих писем, пребывание в Дрездене было тебе приятно, раз ты намереваешься поехать туда в будущем году». Людвика Шопен делает намеки, опираясь на рассказ Луизы Линде («О, Мари похитила его сердечко»).

24 декабря. В «Journal des Débats» сообщается, что Шопен в этот день будет импровизировать во время благотворительного базара в пользу польских эмигрантов.

28 декабря. Ф. Калькбреннер — Шопену: «В последнее время мы Вас совсем не видим, Вы забываете своих друзей».

Зима 1835—1836 Тяжело болен; под опекой Я. Матушиньского. Составляет своего рода завещание.

1836 8 января. В «Kurier Warszawski» опровергнут слух о смерти Шопена.

9 января. Миколай Шопен — сыну: «Ни одно письмо никогда не было более желанным и не ожидалось с большим нетерпением, чем это [...] можешь себе представить наше замешательство, нашу смертельную тревогу». Выдвигает план встречи Фридерика с матерью летом в Дрездене («это прекрасный воздушный замок»), «если Твое впечатление еще не поблекло. П[ан] Водзиньский был здесь перед Рождеством [...] По той поспешности, с которой он расспрашивал о тебе, мы потом поняли, что он знал о ходящих слухах». Одновременно — письмо Я. Матушиньскому с благодар-

ностью и просьбами заботиться и в дальнейшем. «Духовная сторона берет [у Фридерика] верх над физической, и потому нужно эту последнюю окружать заботой». Посылает «рецензию за рецензией» из Польши. В лешинском журнале «Przyjacieliu Ludu» от 9, 16 и 23 января Антони Войковский публикует эссе о Шопене; называет его «создателем романтической школы в музыке» и «Шекспиром, Байроном, Мицкевичем среди пианистов»; подчеркивает, что «не заботясь об аплодисментах толпы [...] он достиг высшей ступени совершенства».

Январь. Помогает К. Липиньскому в организации концерта. Миколай Шопен — сыну, 15 декабря прошлого года: «Ты хорошо сделал, что ввел Липиньского всюду, куда только мог»; 9 января: «Грустно, что Липиньский не умеет нравиться, что не пользуется успехом».

27 января. Записывает фрагмент *Этюда f-moll* op. 25 № 2 в альбоме Антони Тейхмана, певца и виолончелиста из Польши, которому покровительствовали родные.

5 февраля. Тереса Водзиньска, мать Марии, просит в письме по-дружески опекать своего сына Антони, предающегося праздности в Париже. «А когда мы сможем Тебя увидеть? правда ли, что Ты собираешься быть здесь этим летом, потому что Клара Вик (а вернее) шевалье Кунцель так нам сказали [...] Adieu, мой добрый Фричик, мы тут всегда, всегда Тебя вспоминаем».

10 февраля. На музыкальном вечере в поместье Ламбер у князей Чарторыхских Шопен «импровизировал восхитительные фантазии на темы польских мелодий» (информация из «Kroniki Emigracji Polskiej» от 22 февраля).

Ранняя весна. Рецидив болезни. Графиня Мари д'Агу: «Я узнала от Листа, что Вы тяжело болели, и спешу напомнить, что Круасси был бы для Вас прекрасной здравницей [...] Вы подышали бы свежим воздухом. Обещаю прекрасное молоко и соловьиную музыку [...] Я обожаю Ваши этюды, они великолепны». Опус 25 посвящается ей. Из другого письма той поры: «Я была больна и до сих пор недомогаю; мне кажется, один из Ваших ноктюрнов полностью излечил бы меня. Не отказывайте же мне. P. S. Если не можете завтра, то в субботу, если не в субботу, то в воскресенье, и т. д.».

1 марта. Г. Гейне в «Augsburger Allgemeine Zeitung»: «Для элиты Парижа вчерашний день был полон значения: в опере состоялась премьера долгожданных *Гугенотов* Мейербера, а Ротшильд дал в своем новом дворце большой бал. [...] Как уверяют музыкальные эксперты, в *Гугенотах* Мейербер достиг еще более высокой [чем в *Роберте-Дьяволе*] законченности формы. [...] Он сейчас, наверное, является крупнейшим из живущих ныне контрапунктистов».

14 марта. Родным: «Я здоров, и точка». Я. Матушиньский сообщает о плане посетить через год родных в Польше.

25 марта. Ф.-Ж. Фети просит Шопена предоставить данные о своей жизни и творчестве для выходящего отдельными выпусками *Биографического словаря музыкантов*. В статье *Шопен* кроме информации помещена оценка: «В Париже выступил в 1832 году и вызвал настоящую сенсацию. Стиль

его фортепианной игры и произведения не имеют никаких аналогий; оригинальность стала его отличительной чертой».

27 марта. В Праге, в Ставовском театре, Александр Дрейшок играет первую часть *Концерта e-moll* с оркестром под управлением Ф. В. Пиксиса. Рецензент «Bohemia» упоминает о «высочайших трудностях» этой партитуры.

28 марта. Ф. Мендельсон и Р. Шуман приглашают Шопена принять участие в Нижнерейнском музыкальном фестивале в Дюссельдорфе, запланированном на Троицу. Шопен не воспользовался приглашением.

22 апреля. В «Neue Zeitschrift für Music» рецензия Р. Шумана на оба концерта. *Концерт f-moll*, навеянный в 1829 году чувствами к К. Гладковской и посвященный в 1836-м Дельфине Потоцкой, вышел в апреле в лейпцигском издании. Рецензия дает общую характеристику творчества Шопена. По мнению Шумана, Шопен наследует от Бетховена «смелость духа», от Шуберта — «экспрессию любви», а от Фильда — «беглость пальцев». Однако более всего его музыку отличает «могучая и своеобразная народность». Звучат известные слова: «Если бы самодержавный, всесильный монарх Севера знал, сколь опасный враг грозит ему в полных простоты мелодиях мазурок, он, наверное, запретил бы эту музыку. Произведения Шопена — это скрытые в цветах пушки». По мнению рецензента, путь Шопена ведет его от характерно-национального к общему идеалу. Также в апреле на публикацию *Концерта f-moll* откликнулся в берлинской «Iris» Л. Рельштаб. Его оценка Шопена постепенно становится менее агрессивной: «Одним словом, этот *Концерт* очень занятен; жаль только, что он неправильно выстроен и, скорее, является нагромождением трудных мест, а не составляет единое целое». Летом этого года та, кому был посвящен *Концерт*, покидает Париж, пытаясь наладить свою семейную жизнь (безуспешно).

3 мая. Дата, поставленная на рукописи песни *Лист летит с деревьев* на слова В. Поля, сохранившейся в копии Ю. Фонтаны. Другая песня на слова поэта известна лишь по названию: *Прощание* («Панна молодая словно ягодка...»).

14 мая. Лист — Мари д'Агу: «Шопен, которого я видел утром, был со мной исключительно приветлив. [...] Он критически отзывался о Тальберге; не может вынести, чтобы между нами проводились какие-то сравнения». Соперничество на эстраде между Листом и Тальбергом достигает апогея.

Май. В Лейпциге выходят *Ноктюрны* ор. 27. Двадцатого июля в «Allgemeine Musikalische Zeitung» можно было прочесть о них: «Это сон, танцующий с тоской; он выбирает печаль, потому что не может найти радость, которую любит».

30 мая. Ф. Хиллер приглашает Шопена в гости во Франкфурт.

12 июня. Юлиан Урсин Немцевич в дневнике: «Праздник Божьего Тела как обычно [...] Обед у генерала Князевича, на котором были Мицкевич и Шопен, один из первых пианистов в Европе, веселый, остроумный, умеющий передразнить любого, превосходно нас развлекал».

14 июня. В. Яньский пишет об «обмене литературой» между Мицкевичем и Шопеном.

Июнь. В Лейпциге выходит *Баллада g-moll* op. 23, очевидно написанная вчерне еще в Вене. Если верить Шуману, эта форма навеяна чтением баллад Мицкевича.

25 июня. Ю. У. Немцевич: «На завтраке у меня собралась куча гостей. Господа Платоры с детьми, Олизар, Ославский, В. Потоцкий, Мицкевич, Шопен, доктор Матушинский и еще несколько, всего 14 [человек]».

Лето. Пребывание на озере д'Ангьен под Парижем.

Июль. Лейпцигское издание двух *Полонезов* op. 26; в августе — *Полонеза* op. 22.

28 июля — 24 августа. Месяц в Мариенбаде (Марианске Лазне). Поселяется в гостинице «Под белым лебедем». Условленная встреча с семьей Водзиньских. Юзефа Водзиньска (спустя годы): «Мы приехали почти одновременно и провели вместе около месяца».

8 сентября. В Дрездене. В альбом Марии Водзиньской вписывает песню *Колечко* («Грустно няньки тебе пели, а я уже любил...»). Шуман, «выражая восхищение и любовь», приглашает его в Лейпциг.

9 сентября. 26-летний Шопен просит руки 17-летней Марии Водзиньской. Ему назначают испытательный срок с условием заботиться о здоровье. Помолвка хранится в тайне. Мария делает акварельные портреты Шопена; один из них в виде литографии посылает в Варшаву со словами: «Его родителям благодарная за их милостивую благосклонность к нам». Шопен вписывает ей в альбом два этюда (*As-dur* и *f-moll*), открывающиеopus 25.

11—13 сентября. В Лейпциге. Встреча с Р. Шуманом и его кругом. Шопен играет, в частности, *Балладу F-dur* op. 38 — раннюю (или окончательную) редакцию, а также этюды, ноктюрны, мазурки.

12 сентября. Р. Шуман записывает в дневнике: «В 12 дня — Шопен, Новаковский, Раймунд Хертель. Его *Баллада* мне милее всего [...] Неохотно слушает, когда говорят о его произведениях. Тепло, проникающее всех [...] Новые *Этюды: c-moll, As-dur, f-moll*, старые *Мазурки В*, две новые *Баллады, Ноктюрн Des...* Я подношу ему свою *Сонату* и этюды, он мне — свою [*Балладу*]. [...] Я отвел его к Элеоноре [Генриетте Фойгт]. Он сыграл ноктюрн и этюды из одних арпеджио. Прощание. Уехал, уехал». На следующий день Г. Фойгт также описывает эту встречу в своем дневнике.

14 сентября. Р. Шуман — Г. Дорну: «Потом он сыграл мне множество этюдов, мазурок и ноктюрнов, — все несравненно. Сам вид его за фортепиано трогает. Вы наверняка полюбили бы его». В тот же день Тереса Водзиньска — Шопену: «Я попрошу Тебя хранить молчание; береги здоровье — ведь от этого все зависит. [...] Я от души благословляю Тебя, как любящая Тебя м[ать]». Дважды ссылается в письме на таинственные «сумерки».

15 сентября. М. Водзиньска: «Туфли готовы, посылаю их [...] *Adieu, mio carissimo maestro*, не забывайте сейчас Дрезден, а вскоре — Польшу. [...] В Служебе фортепиано так разбито, что невозможно играть. Потому, пожалуйста, помните о Плейеле. В более счастливые времена... надеюсь услышать Вас играющим на этом фортепиано».

Около 20 сентября. В Париже. По пути останавливается в Касселе, где встречается с Людвигом Шпором, и во Франкфурте-на-Майне: беседы с К. Липиньским и Ф. Мендельсоном, возможно, также с Ф. Хиллером.

23 сентября. Сообщает Т. Водзиньской о судьбе ее сына Антони, сражающегося добровольцем в Испании, в полку польских улан. Посылает ряд автографов (Берлиоза, Листа, Гейне, Мицкевича); заверяет: «Приказание я выполняю свято».

2 октября. М. Водзиньска благодарит за автографы: «Как я рада, что увижу Ваших родных, а в будущем году — Вас! До свидания в мае, или в июне, или позже!».

По просьбе Фридерика Людвика делает копии семи песен, а также *Lento con gran espressione* (WN 37) и пересылает их Шопену, который, просмотрев и откорректировав, отправляет ноты М. Водзиньской (альбом «Мария»).

Осень. В Париже. Переезжает из дома номер 5 на улице Шоссе-д'Антен в дом номер 38, в котором проживет до ноября 1838-го. Среди новых учениц — талантливая княгиня Элиза Перуччи (до 1844?), с которой он охотно играл в четыре руки и на двух фортепиано.

Конец октября. На вечере у Мари д'Агу первый раз встречается 32-летнюю Жорж Санд (Аврору Дюдеван): «Я познакомился с большой знаменитостью, госпожой Санд, но ее лицо несимпатично, мне не понравилось: есть в нем что-то отталкивающее». Ф. Хиллер цитирует Ф. Листа слова Шопена о первом впечатлении от этой встречи: «Что за антипатичная женщина, эта госпожа Санд! Да и женщина ли, в самом деле? Позволю себе усомниться».

1 ноября. Т. Водзиньской: «Я не лгу, думаю только о [теплых] туфлях и играю в сумерках». Служит посредником в контактах с Антони Водзиньским, находящимся в Памплоне.

5 ноября. Ж. Санд вместе с Листом и М. д'Агу на музыкальном вечере у Шопена.

9 ноября. Те же на вечере у Шарлотты Марлиани.

10 ноября. А. Мицкевич на музыкальном вечере у Шопена.

13 декабря. Юзефу Бжовскому: «Сегодня у меня [собирается] несколько человек, в том числе госпожа Санд, притом Лист играет, Нурри поет». По свидетельству Бжовского, на этом музыкальном вечере присутствовали также Г. Гейне, А. де Кюстин, Э. Сю, М. д'Агу и Ф. Лист, графы Влодзимеж и Бернард Потоцкие, В. Гжимала и Я. Матушиньский.

21 декабря. Шопен — свидетель на свадьбе Я. Матушиньского в «польском» костеле Святого Роха.

24 декабря. Вместе с А. Мицкевичем и Ю. У. Немцевичем на вилле у Э. Янушкевича: «Старый Юлиан... рассказывал нам, ребятишкам, о временах четырехлетнего сейма. Несравненный Шопен играл, пел, импровизировал...»

Конец 1836 — начало 1837. В числе произведений, над которыми Шопен работает в эти два года: новые *Этюды*, составившие опус 25, *Экспромт As-dur* op. 29, *Мазурки* op. 30, *Скерцо* op. 31 и *Ноктюрны* op. 32. Юлиан

Фонтана с 1836 года вновь в Париже. Он и А. Гутман становятся главными переписчиками произведений Шопена, предназначенных в печать.

1837 25 января. Прохладное, деловое и ностальгическое письмо Тересы Водзиньской из Служева как реакция на редкие письма от Шопена («Мы получили Твое письмо давно, очень давно»). Шопен посылает Водзиньским в Гданьск фортепиано Плейеля и автографы, которые собирает Т. Водзиньска (Гейне, де Кюстина). Приписка Марии: она читает *Германию* Гейне, и ей скучно.

Конец февраля. Юстина Шопен поздравляет сына с днем рождения (1.III) и именинами (3.III): «Что Тебе пожелать: наверное, только просить Бога, чтобы Он не выпускал Тебя из своей святой опеки и проливал всяческие благословения». Два серьезных упрека: «Пани Водзиньска говорила мне, что Ты обещал ей рано ложиться спать [...] однако не сдержал данное ей слово». Кроме того, Фридерик посетил гадалку: «Она могла бы на какое-то время Тебя обеспокоить. Дай же мне слово [...] что больше уже к ней не пойдешь».

Ранняя весна. Последнее (из сохранившихся?) письмо от Марии Водзиньской: короткое, в несколько фраз, официальное, иное по тону. Благодарность за какую-то «прекрасную тетрадь», присланную из Парижа. «Прошу принять уверения в чувстве благодарности, которое я к Вам испытываю. Верьте привязанности, которую питает к Вам вся наша семья, а в особенности Ваша худшая ученица и подруга детских лет. *Adieu*». Далее будет продолжаться переписка с матерью, связанная с посредничеством в контактах с Антони Водзиньским. Младшая сестра Марии, Юзефа, получает в подарок молитвенник со словами: «Прошу и за меня вздохнуть». Кажется, что Шопен все еще надеется.

18 марта. Маркиз де Кюстин приглашает отправиться на пару дней в «поездку по окрестностям Парижа для осмотра Эрменонвилля, Мортefonте-на, Шантильи» как «спасительную для здоровья» Шопена. Период близких взаимных контактов, засвидетельствованный шестнадцатью письмами 1835–1839 годов. Неиссякаемое восхищение: «Вы достигли вершины страдания и поэзии; меланхолия Ваших сочинений глубже проникает в сердце; слушатель наедине с Вами даже среди толпы; это уже не фортепиано, это — душа, и какая душа! [...] Только искусство, такое, каким его ощущаете Вы, может соединить людей, разобщенных реальной стороной жизни; люди любят и понимают друг друга через Шопена».

28 марта. Ж. Санд — Ф. Листу из Ноана: «Приезжайте поскорее. [...] Мари [д'Агу] сказала мне, что можно ждать Шопена; скажите ему, что я прошу его сопровождать Вас, что Мари не может без него жить, а я его обожаю».

31 марта. Концерт памяти Винченцо Беллини в пользу итальянских эмигрантов, организованный княгиней Кристиной Бельджойозо-Тривальцио. Вместе с Ф. Листом, С. Тальбергом, И. П. Пиксисом, Г. Герцем и К. Черни играет вариации *Гексамерон* на тему популярного марша из оперы *Пуритане*. Каждый из пианистов по очереди исполнял вариации собственного сочинения. Концерт послужил для Гейне поводом писать о Шопене в

10-м письме *Über französische Bühne*. Эти многократно цитируемые высказывания приобрели небывалый резонанс: «Его пальцы послушны исключительно его душе, и им аплодируют те, кто слушает не только ушами, но и душой. Потому он любимец элиты [...] Рожденный в Польше, от французских родителей [?], он завершил образование в Германии [?]. Влияние этих трех народов соединилось в нем в совершенное целое. [...] Польша дала ему рыцарский дух и свою историческую скорбь, Франция — легкость, элегантность и очарование, а Германия — мечтательную глубину. [...] Он не только виртуоз, но и поэт. [...] Ничто не может сравниться с той радостью, которую он дает нам, импровизируя на фортепиано. Тогда он уже не поляк, не француз, не немец, в нем сказывается гораздо более высокое происхождение: он родом из страны Моцарта, Рафаэля, Гёте; его подлинная отчизна — царство поэзии».

2 апреля. Водзиньским: «Бывают дни, когда я совсем выбит из колеи. Сегодня я предпочел бы быть в Служево, а не писать в Служево».

3 апреля. Ж. Санд — Мари д'Агу: «Скажи [...] Шопену, что я почитаю его как божество». Несколько раз приглашает в Ноан — пока безрезультатно — Шопена, В. Гжималу, Мицкевича.

6 апреля. Ж. Санд: «Я хочу их смертельно».

9 апреля. Концерт Ф. Листа в зале Эрара. По сведениям Бжовского, Шопен, несмотря на анонс, не принимает в нем участия — он болен. Лист исполняет два его этюда (*As-dur* и *f-moll*, ор. 25), а также свой *Большой вальс* ор. 6 (в четыре руки), который должен был играть вместе с Шопеном.

Весна. Болезнь Шопена продолжается. А. де Кюстин: «Вы больны; хуже того, Вы можете разболеться гораздо серьезнее [...] Вы должны позволить обращаться с собой, как с ребенком». Уговоры отдохнуть в Сен-Грасиене, провести «месяц в деревне, в надлежащих условиях». Какое-то время находится на Ангьенском озере.

14 мая. Пересылает в Служево письмо из Сарагосы от раненого А. Водзиньского; уговаривает его не участвовать более в неудачной кампании: «Твоя кровь может пригодиться на что-нибудь получше». Заявляет о намеренной поездке на несколько дней в Ноан, очевидно, несостоявшейся.

Май (?). В один из вечеров — с А. де Кюстином на *Дон Жуане*. В Париже — восхищение *Гугенотами* Мейербера. Гейне: «Мы не знаем, что такое музыка, но знаем, что такое хорошая музыка. [...] Со времен *Дон Жуана* в сфере искусств наверняка нет явления более крупного, чем четвертый акт *Гугенотов*».

Начало июня. Вылазка с Юзефом Бжовским на Ангьенское озеро и в Монморанси, полная забавных эпизодов (описана товарищем по путешествию). Посещение знаменитого Эрмитажа, прославленного пребыванием там Ж.-Ж. Руссо и А. Гретри, поездка на ослах. Под конец — музыкальный вечер у А. де Кюстина в Сен-Грасиене: итальянские арии, испанские песни. Шопен играет и импровизирует несколько часов подряд.

18 июня. Передаёт Т. Водзиньской известия о сражениях Антони в Испании и пишет о веселящемся Париже: «Когда по соседству горе и смятение,

здесь [...] свадьбы, балы, праздники. Они веселятся так, что душат и топчут друг друга». Засыпает адресата вопросами: «А как в Служеве, хорошее ли лето? Много ли тени? Можно ли сесть под деревьями и рисовать? [...] Понравилось ли фортепиано?».

7 июля. Получает паспорт в связи с неожиданно запланированной поездкой в Лондон. В паспорте, в частности, читаем: «возраст — 26 лет, рост — 1 метр 70 см., волосы, брови и борода — светлые, лоб, нос, губы — обычные, глаза — серо-голубые, лицо овальное, кожа светлая».

10 июля. Вместе с Камилем Плейелем уезжает на две недели в Лондон. Его чичероне становится Станилав Козьмян: «Без него у меня не было бы Лондона». Ю. Фонтана предупреждает Козьмяна: «Он ни с кем не хочет видеться, и потому прошу, чтобы ты сохранил его приезд в тайне». Не хочет «ходить на скучную музыку». Игра И. Мошелеса показалась ему на этот раз «страшно вычурной». Находится в тяжелом душевном состоянии; не может дожидаться от Водзиньских предложения о летней встрече.

Около 20 июля. В салоне Г. Ф. Бродвуда, владельца фортепианной фабрики, играет для группы случайных знакомых. В театре смотрит *Медю, Ромео и Джульетту* (с Дж. Пастой), а также *Фиделио* (с В. Шрёдер-Девриент). Саркастически излагает в письме к Ю. Фонтане свои лондонские впечатления: «Ну англичанки, ну дворцы, ну экипажи, ну богатство, ну роскошь, ну все, начиная с мыла и кончая бритвами, все необыкновенно — все одинаково, все воспитано, все вымыто, но черно, как дворянская ж.....!!!»

Около 23 июля. Возвращение в Париж.

14 августа. Т. Водзиньской: «Последнее Ваше письмо дошло до меня в Лондоне [...] Я думал, что оттуда через Голландию поеду в Германию... Я вернулся домой, проходит время, и для меня, наверное, так и пройдет в моей комнате. Я жду от Вас менее печального письма, чем последнее. Возможно, мое будущее [письмо] будет лишь припиской к [письму] Антося». Прощание с мечтой о собственном доме. Возможно, к этому времени относится надпись, сделанная Шопеном на пакете с письмами от Водзиньской: «Мое горе».

9 октября. Ж. Санд ищет все более тесных контактов с польским обществом, через В. Гжималу — с Шопеном и Мицкевичем. Намеревается написать статью о Мицкевиче: «По крайней мере, попробую, и сделаю это со всей горячностью и обожанием». Разрывает связи с Мишелем де Бурже и Ш. Дидье, по-прежнему сохраняет связь с Ф. Мальфилом. Шопен постепенно входит в ее круг.

Октябрь. Издание новых произведений: *Экспромта As-dur* op. 29 и 12 *Этюд* op. 25, посвященных Мари д'Агу.

20 октября. Р. Шуман — К. Монтагу: «Я как раз получил новые этюды Шопена; однако написаны они давно. Грустно, что за те семь лет, что живет в Париже, он сделал так немного». Из рецензии в «*Neue Zeitschrift für Musik*» от 22.XII: «Ведь они — проявление смелой и сконцентрированной творческой силы, подлинные поэтические творения; в деталях — не без

мелких пятен, в целом — могучие и захватывающие». Из воспоминаний Э. Боженцкой-Хофман: «Однажды Шопен сел за фортепиано и сыграл все двенадцать этюдов подряд».

28 ноября. Накануне годовщины Ноябрьского восстания Шопен вписывает в альбом неизвестного нам лица трио из Траурного марша будущей *Сонаты b-moll*.

5 декабря. Первое исполнение *Реквиема* Берлиоза, дирижер — Ф. Хабенек.

Декабрь. Выходит французское издание *Мазурок* op. 30, *Скерцо b-moll* op. 31 и *Ноктюрнов* op. 32. Осенью 1837 — весной 1838-го создаются *Мазурки* op. 33 и *Вальсы* op. 34.

1838 23 января. Мари д'Агу: «Я никуда не выхожу по вечерам и была бы очень благодарна, если бы счастливая мысль задержала Вас перед домом 39 на улице Годо в один из тех моментов, когда мы не рассчитываем время скрупулезно».

2 февраля. В «La France Musicale» язвительная рецензия на *Экспромт As-dur* op. 29, вероятно, пера Г. Герца: «Самое лучшее, что можно сказать об этом произведении, — это то, что Шопен сочинял очень красивые мазурки. Что же касается *Экспромта*, мы не знаем ничего более старательно вымученного».

23 февраля. В лондонском «The Musical World» рецензия на *Ноктюрны* op. 32. О *Ноктюрне H-dur*. «Il lamento [Жалоба]... — это произведение, выдержанное в стиле прелестных и патетических мелодий Беллини».

25 февраля. В «Revue et Gazette Musicale de Paris» репортаж о концерте Шопена при дворе Луи-Филиппа в Тюильри «для узкого круга слушателей»: «Неисчерпаемые импровизации составляли главную прелесть вечера».

3 марта. Концерт Ш. В. Алякана в зале Попа. Шопен принимает участие вместе с А. Гутманом, П. Циммерманом и самим Аляканом. Были исполнены, в частности, *Allegretto* и финал из *Седьмой симфонии* Бетховена в переложении для четырех фортепиано.

5 марта. Играет в апартаментах принца Орлеанского.

12 марта. В Руане, в ратуше, по-товарищески принимает участие в концерте-бенефисе Антони Орловского, директора местного Филармонического общества. Играет *Концерт e-moll*, принятый восторженно; возможно, также *Полонез Es-dur* op. 22.

25 марта. Э. Легуве в «Revue et Gazette Musicale de Paris» подводит итоги концерта в Руане: «На вопрос, кто первый в мире пианист — Лист или Тальберг, ответ только один — Шопен».

2 апреля. Ю. Словацкий — матери: «Говорят, Шопен женился на Марии Водзиньской, некогда моей Марии — может, она вышла за него немного из дружбы ко мне, потому что, говорят, он на меня похож как две капли воды...»

Апрель. Создается песня *Весна* на слова С. Витвицкого, которую Шопен в последующие годы очень охотно вписывает в многочисленные альбомы, в

том числе и в чисто фортепианном варианте. К этому времени относится также *Ноктюрн g-moll*, который будет включен в ор. 37.

Напоминает о себе Тереса Водзиньска: «Я прерываю Твое молчание, но нужно же узнать о Твоем здоровье». Предлагает Шопену проект нового издания *Исторических напевов* Немцевича, заметив, что в Польше они очень нужны. Только «музыку к ним сделайте другую».

25 (27?) апреля. Знаменательный вечер у Шарлотты Марлиани. Ж. Санд, в записке — Шопену: «Обожаю Вас». Приписка присутствующей на вечере актрисы Мари Дорваль: «и я тоже».

8 мая. Шопен импровизирует у А. де Кюстина. Среди присутствующих: Виктор Гюго, Жюль Жанен и Ж. Санд.

12 мая. Вечер у Ш. Марлиани. Ж. Санд — Э. Делакура: «Шопен будет играть в узком кругу [...] Приходите в полночь, если Вы не лишком большой соня».

Конец мая. Знаменитое письмо на 32 страницы Ж. Санд — В. Гжимале по поводу Шопена: «Я не спрашиваю, любит ли он, любим ли, любит ли ее больше или меньше, чем меня. Судя по тому, что происходит во мне, я догадываюсь, что должно происходить в нем. Я хочу знать, которую из нас двоих он должен забыть или покинуть для того, чтобы сохранить свой покой, свое счастье, наконец, свою жизнь, которая кажется слишком неустойчивой и хрупкой, чтобы подвергать ее сильным страданиям. [...] Мы не обманывали друг друга, а отдались мимолетному ветру, который через несколько мгновений унес нас в какие-то неведомые края. [...] Если бы он захотел вручить свою судьбу в мои руки, я бы очень испугалась, потому что уже взяла в свои руки судьбу другого человека [Мальфиля] и потому не смогла бы возместить ему того, от чего он отказался бы ради меня... Думаю, наша любовь может существовать лишь в тех же условиях, в которых родилась, то есть время от времени [...] мы взлетим к звездам и затем расстанемся, чтобы вновь ступать по земле». Шопен — В. Гжимале: «Я срочно должен Тебя увидеть, хоть в 12 ночи или в 1 [...] Мне нужен совет». Из другого письма, в несколько фраз: «Что из этого выйдет, Бог знает. Мне плохо не на шутку». Начало интимной дружбы с Жорж Санд — автором *Лелии*, правнучкой князя Мориса Саксонского.

19 июля. Ю. Урсын Немцевич в дневнике, после знакомства с Ж. Санд: «Писательский талант у нее редкий, всем известный, жизнь вольная, увы! Однако она изволит верить в Бога, бессмертие души и лучшую грядущую жизнь. Весьма соблазнительна для молодежи. Оригинальна во всем, даже в одежде».

Июль—август. Эжен Делакура делает наброски двойного портрета Шопена и Жорж Санд. Ее сын, Морис, рисует участников артистических светских встреч у Жорж Санд, создавая своего рода панно. Среди них: Шопен, Лист, Делакура, Огюст Шарпантье, Луиджи Каламата, Эмманюэль Араго, Пьер Бокаж, Фелисьен Мальфиль и Гжимала.

7 сентября. Ж. Санд — Делакура: «Ничто не вызывает такой слабости в лодыжках, как блаженная усталость, проистекающая от счастливой любви.

Я по-прежнему пребываю в упоении, в котором Вы меня видели в последний раз. [...] Я начинаю верить, что существуют ангелы, переодетые мужчинами, некоторое время пребывающие на земле, чтобы утешить и увлечь за собой в небо бедные, измученные и истерзанные души, близкие к гибели. Если бы Бог послал мне через час смерть, я бы не роптала, ибо вот уже три месяца длится ничем не омраченное упоение».

9 сентября. Фелисьен Мальфиль публикует в «Revue et Gazette Musicale de Paris» восторженный текст, посвященный Польше, Шопену и его *Польской балладе*: «А когда Вы закончили, мы долго оставались задумчивы и молчаливы, еще внимая прекрасной песне, последняя нота которой уже давно отзвучала. [...] Примите это подношение в знак моих чувств к Вам и сострадания к Вашей героической родине». Вскоре, мучимый ревностью из-за Ж. Санд, Мальфиль ищет повода для дуэли с Шопеном.

10 октября. В опере — премьера *Бенвенуто Челлини* Берлиоза.

Октябрь. У М. Шлезингера выходят *Мазурки* op. 33, посвященные графине Розе Мостовской.

18 октября. Ж. Санд с детьми, Морисом и Соланж, выезжает на Мальорку, путешествуя короткими этапами. Через девять дней вслед за ней выезжает Шопен.

31 октября. Встреча с Ж. Санд и ее детьми в Перпиньяне. Ж. Санд: «Он прибыл свежий, как роза, и розовый, как свекла, в добром здравии после четырех ночей, героически проведенных в почтовой карете».

2–7 ноября. В Барселоне, в гостинице «Cuatro Naciones». Осмотр кафедрального собора, старого города, руин Дома инквизиции. Вечер — в театре.

7 ноября. На корабле «El Mallorquin» отплывают из Барселоны на Мальорку.

8 ноября. В Пальме, в гостинице на Calle de la Marina.

15 ноября. На вилле «Son Vent» неподалеку от Пальмы. Шопен — Ю. Фонтане: «Я в Пальме, среди пальм, кедров, кактусов, померанцев, алоэ, фиг, гранатов и т. д. Что только есть в оранжереях Ботанического сада. Небо как бирюза, море как лазурь, горы как изумруд, воздух как в раю. Днем солнце, все ходят по-летнему, и жарко; ночью гитары и песни целыми часами. [...] Фортепиано еще не прибыло. Каким путем его послали? Вскоре получишь прелюдии. [...] А моя жизнь, я живу немного полнее... Нахожусь вблизи того, что всего прекраснее. Я стал лучше».

22 ноября. Приступ болезни, «несмотря на 18 градусов тепла, розы, померанцы, пальмы и фиги». Спустя две недели — Ю. Фонтане: «Три доктора, самые прославленные на острове: один нюхал то, что я плевал, другой выстукивал то, откуда я плевал, третий щупал и слушал, как я плевал. Один говорил, что я сдох, другой — что подыхаю, третий — что подохну [...] Слава Провидению, сейчас у меня все по-старому. Однако это сказывается на прелюдиях, которые бог знает, когда Ты получишь».

28 ноября. Дата, поставленная на черновиках: *Мазурки e-moll* op. 41 № 1 («пальмейской»), а также двух *прелюдий (a-moll и e-moll)* из op. 28.

3 декабря. В. Гжимале: «Это дьявольская страна, что касается почты, людей и удобств. Небо прекрасно, как Твоя душа; земля черна, как мое сердце». Ю. Фонтане: «Только у меня еще нет фортепиано. [...] Не говори людям, что я болел, а то сочинят небылицу».

4 декабря. Начало рецензии Р. Шумана в «*Neue Zeitschrift für Musik*» на *Экспромт* ор. 29, *Мазурки* ор. 30 и *Скерцо* ор. 31: «Шопен уже не может написать ничего такого, чтобы на седьмом или восьмом такте нельзя было воскликнуть: это он! Эту манеру ему ставят в упрек, утверждая, что он не развивается. Но надо, скорее, быть ему за это благодарным. Разве это не та же самая, прежняя оригинальная сила, которая [...] Вас некогда сразу ошеломила и восхитила?». В декабре выходят три *Вальса* ор. 34.

14 декабря. Ж. Санд — Ш. Марлиани: «Наши семейные узы крепнут еще более, и мы льнем друг к другу со все возрастающим чувством и доверчивым счастьем». Шопен — Фонтане: «Между тем мои рукописи спят, а я спать не могу, только кашляю и, давно обложенный пластырями, жду весны или чего-то другого... Завтра еду в этот чудеснейший монастырь писать в келье старого монаха, у которого, возможно, было больше огня в душе, чем у меня». Несмотря ни на что, по-прежнему работает: «Думаю вскоре послать Тебе мои *Прелюдии* и *Балладу*».

15 декабря. В Вальдемосе, дикой и безлюдной местности, после вынужденного отъезда из Пальмы, вызванного страхом ее жителей перед болезнью Шопена.

28 декабря. Фонтане: «Между скалами и морем огромный заброшенный монастырь картезианцев, где в одной из келий, за такой дверью, что больше любых ворот в Париже, можешь вообразить меня — непричесанного, без белых перчаток, бледного как всегда. Келья имеет форму высокого гроба, огромные своды [...] перед окном — померанцы, пальмы, кипарисы [...], квадратный ветхий стол, за которым едва могу писать, на нем — оловянный подсвечник [...] со свечой, Бах, мои каракули [...] тихо... можно кричать... тихо. Словом, пишу Тебе из странного места». Работает над составлением сборника *Прелюдий* ор. 28. По-прежнему ожидает фортепиано. Ж. Санд — Ш. Марлиани: «Наш бедный Шопен слаб и болен. Здесь льют такие дожди, о каких не имеют представления где-либо в других местах». Заканчивает писать *Спиридиона* и отправляет рукопись в Париж.

1839 Около 10 января. Прибывает посланное Плейелем фортепиано. Последний этап работы над *Прелюдиями*. Ж. Санд пишет *Лелию*.

22 января. Ж. Санд — Ш. Марлиани: «Пишу Вам из моего уединения в Вальдемосе [...] При этом меня не оставляет щебет фортепиано Шопена, работающего, по своему прекрасному обыкновению, к изумлению прислушивающихся стен кельи». Из более поздних воспоминаний, *История моей жизни*: «Он не мог обуздать своего беспокойного воображения. Даже когда он чувствовал себя хорошо, монастырь казался ему полным призраков и ужасов. [...] Я застала его в десять вечера за фортепиано, бледного, с безумными глазами, со вставшими дыбом волосами...» Шопен — Фонтане: «Посылаю Тебе *Прелюдии*. Перепиши, Ты и [Эдвард] Вольф,

думаю, что ошибок нет. Отдашь переписанное Пробсту, а рукопись Плейелю. [...] Через пару недель получишь *Балладу* [*F-dur*], *Полонезы* [*A-dur* и *c-moll*] и *Скерцо* [*cis-moll*]. Скажи Плейелю, чтобы договорился с Пробстом о сроках издания прелюдий. Я до сих пор еще не получил ни одного письма от родителей!». Плейелю: «Наконец посылаю Вам мои прелюдии, законченные на Вашем фортепиано. [...] Я поручил Фонтане передать Вам мою рукопись. Я хочу за нее для Франции и Англии тысячу пятьсот франков. Пробст, как Вам известно, приобрел за тысячу франков права для Хертеля в Германии». Следует предложение Шопена о продаже баллады, полонезов и скерцо с точным указанием цены и стран. Приписка: «Я заметил, что еще не поблагодарил Вас за пианино и что пишу только о деньгах. — Решительно, я человек деловой».

11 (12?) февраля. Вместе с Ж. Санд и ее детьми покидает Вальдемосу, а 13 февраля — Мальорку. Ж. Санд — Ш. Марлиани: «Мы были на Мальорке париями из-за кашля Шопена, а также потому, что не ходили на мессу. В моих детей бросали камни. Говорили, что мы язычники, и не знаю, что еще».

14 февраля. В Барселоне, после драматического морского путешествия на корабле «*El Mallarquin*». Ж. Санд — Ф. Роллина: «По приезде в Пальму [из Вальдемосы] у Шопена началось страшное кровохарканье; утром мы сели на единственный курсирующий там пароход, который перевозит в Барселону свиней. [...] Непрекращающийся визг и отвратительная вонь не давали больному ни отдохнуть, ни глотнуть свежего воздуха. Он приплыл в Барселону, выхаркав таз крови и шатаясь, как привидение». Недельное пребывание в Барселоне под наблюдением доктора Ж. И. Коста.

24 февраля. В Марселе, где остаются в течение трех месяцев, Шопена лечит доктор Ковьер. Ж. Санд — Ш. Марлиани: «Наконец во Франции [...] Еще месяц, и мы умерли бы в Испании, и Шопен и я, он от меланхолии и отвращения, я от гнева и возмущения. [...] Он не харкает кровью, хорошо спит, мало кашляет, а прежде всего он во Франции! Может спать в постели, которую не сожгут потому, что в ней спал он».

7 марта. Шопен — Ю. Фонтане, которого нагружает десятками поручений, касающихся рукописей, изданий, денег, мебели, квартиры: «Вот каковы мои дела. [...] На свое правдивое и искреннее письмо Ты найдешь ответ во втором *Полонезе* [*c-moll*] — не моя вина, что я, как тот гриб, похожий на шампиньон, но ядовитый [...] я знаю, что никогда никому ни на что не пригодился — но и самому себе не на многое». Дает Фонтане довольно тайнственное поручение: «В письменном столе, в первом ящике от двери, лежит четвертушка, которую или Ты, или Гж[имала], или Ясь [Матушинский] должны были бы распечатать; теперь прошу Тебя ее вынуть и сжечь не читая — сделай это, заклинаю Тебя дружбой».

8 марта. Ж. Санд (Ш. Марлиани): «Что до Шопена, то он наработался и теперь будет купаться в золоте. Я работаю неустанно и наконец пришло Вам новую рукопись».

12 марта. Шопен дает Фонтане все новые указания относительно продажи «пальмейских» рукописей; пытается выгодно продать их, торгуясь с

издателями, на которых неустанно жалуется и которых отчаянно ругает: «Если уж иметь дело с евреями, так с правовеерными. Пробст может меня еще хуже надуть [...] Шлезингер постоянно меня надувал: он достаточно на мне заработал и от нового заработка не откажется». Благодарит за *Дзядов* Мицкевича, присланных ему в Марсель. Ж. Санд занята работой над эссе о романтической драме. Обычно [Шопен] скрывает свои чувства, но с В. Гжималой откровенен: «Я страшно похудел и плохо выгляжу, но теперь отъедаюсь. Прибавь к моему вечному кашлю всю злость, которую возбудили во мне испанцы и все удовольствие видеть ее в постоянной тревоге, ухаживающей за мной, потому что избави боже от тамошних докторов, стелюшей мне постель, убирающей мою комнату, готовящей отвары, отказывающей себе во всем ради меня [...] с детьми, требующими ее постоянного присмотра. [...] Прибавь к этому, что я сочиняю».

13 марта. Ж. Санд — Ш. Марлиани: «Его сегодня потрясла история, которую нам рассказали о Нурри: будто бы он выбросился из окна и разбился о мостовую. [...] Но мы ей еще не верим, это слишком страшно». Два дня спустя: «Сейчас мои двери толпами осаждает литературный сброд, а весь музыкальный сброд преследует Шопена. Пока я сообщаю, что он умер, но если это будет продолжаться, мы разошлем повсюду уведомления о том, что мы оба скончались, пусть нас оплакивают и оставят в покое».

Конец марта. Визит (из Экса, Прованс) Константы Гашиньского, автора *Песни польского пилигрима* (1833): «Единственный человек, кого я принял»; они вместе учились в Лицее. Продолжает торговаться с издателями; в игру включается только что намеченное новое произведение: *Мазурки* ор. 41. Меняются планы посвящения на изданиях прелюдий (Плейель, Кесслер, Шуман). *Балладу F-dur* посвящает Шуману, *Полонезы* ор. 40 — Фонтане, в благодарность за хлопоты.

27 марта. В. Гжимале: «Сейчас моя закончила превосходную статью о Гёте, Байроне, Мицкевиче. Нужно прочитать, чтобы сердце порадовалось. Мы часто берем Тебя на прогулку. Ты не поверишь, как нам хорошо в Твоем обществе. Марсель некрасив; [...] он нам немного надоел».

12 апреля. Огорчен новостью о намерении матери приехать, чтобы ухаживать за ним: «Отец слаб и нуждается в ней больше всех». Ж. Санд, «горя вдохновением», заканчивает «новый роман, *Габриэль*»; он будет посвящен В. Гжимале.

24 апреля. Шопен играет на органе в церкви Notre-Dame du Mont в Марселе во время заупокойной мессы по Адольфу Нурри, которому аккомпанировал при исполнении песен Шуберта; играет, в частности, «*Звезды*» Шуберта. На следующий день вновь осыпает ругательствами издателей: «Подлецы, немцы, жида, шельмы, кровопийцы, живодееры и т. д., и т. д. — словом, Ты сам закончишь перечень [письмо адресовано Фонтане], потому что теперь так же хорошо их знаешь, как я».

26 апреля. Ж. Санд (Ш. Марлиани): «Его доброта, нежность и терпение внушают тревогу [...] Это существо слишком хрупко, слишком необычно и совершенно, чтобы жить долго. [...] Смертельно больной, он создал на Маль-

орке музыку, неодолимо вызывающую мысль о рас. Но я так привыкла видеть его в облаках, что мне не кажется, чтобы его жизнь или смерть что-либо значили для него. Он сам толком не знает, на какой планете живет».

3—18 мая. Поездка морем. на корабле «Pharamond», в Геную, «где мы провели пару недель».

20 мая. Ж. Санд (Ш. Марлиани): «Мы возвращаемся из Генуи, потрепанные страшной бурей на море. Мы видели прекрасные пейзажи, чудную природу, дворцы и сады, расположенные друг над другом. [...] Но Шопен страшно устал».

22 мая. Ю. Словацкий — К. Гашиньскому, автору перевода *Ангелли* на французский язык: «Лучший путь был бы через Шопена — к госпоже Санд — через госпожу Санд в „Revue des Deux Mondes“».

22 мая — 1 июня. Путешествие на корабле из Марселя в Арль, оттуда — экипажем через Сен-Этьен, Монбризон и Клермон — в Ноан.

1 июня — 10 октября. Пребывание в Ноане, имении Ж. Санд, расположенном близ Ла Шатра, около 300 км к югу от Парижа. К Гжимале: «Деревня прекрасна; соловьи, жаворонки, только Тебя, Птаха, не хватает». Шопен сочиняет там: *Ноктюрн G-dur* op. 37 № 2, три последние *Мазурки* из опуса 41; работает над окончанием *Баллады F-dur* op. 38, *Скерцо cistoll* op. 39, а также главного произведения этого лета — *Сонаты b-moll* op. 35. В Париже в июне выходят (с посвящением Плейель) *24 Прелюдии* op. 28, изданные в результате А. Кателеном. Через три месяца у Брайткопфа и Хертеля» появится немецкое издание, посвященное знакомому еще по Варшаве Й. Х. Кесслеру.

3 июня. Ж. Санд (Ш. Марлиани): «Я дома, счастлива [...] после семи месяцев бродяжничества по суше и морю. [...] Шопен поживает хорошо, только сделался более худым, хрупким и нервным. [...] Я возлагаю большие надежды на те месяцы, что он проведет в Ноане, а он жаждет тут остаться как можно дольше».

15 июня. Ж. Санд: «Мы обедаем на воздухе, понемногу начинают сходитьсь друзья, мы курим, рассуждаем, а вечером, когда они разъезжаются, в сумерках, Шопен играет на фортепиано».

20 июня. Ж. Санд: «У него прекрасное фортепиано, и он чарует нас с утра до ночи». В качестве сюрприза Ж. Санд заказала у Плейеля рояль еще в Марселе. «Он уже создал восхитительные вещи с тех пор, как находится здесь».

5 июля. Преображение Л. Рельштаба из берлинской «Iris»: «Или мы изменились, или композитор». Положительная рецензия на одно из новых изданий *Ноктюрна Es-dur* op. 9 № 2.

8 июля. Очередное письмо В. Гжимале с приглашением в Ноан: «Тебя ждет кровать госпожи д'Агу, если Тебе это может быть приятно, кроме двух любящих Тебя сердец, которые Тебя ждут не дожудтся, словно манны небесной».

19 июля. Р. Шуман рецензирует в «Neue Zeitschrift für Musik» *Мазурку* op. 33, *Вальсы* op. 34 и *Прелюдии*: «Признаюсь, я представлял их иначе, в том же большом стиле, как его этюды. Но это что-то почти противополо-

ложное: наброски, эскизы этюдов или, если угодно, руины, остатки, цвет и хаотическая смесь. Но в каждом произведении виден его филигранный почерк: „Написано Фридериком Шопеном“; его узнаешь по прерывистому дыханию пауз». Уже в 1834 году в *Карнавале* Шуман пытается «имитировать» этот стиль.

24 июля. Ж. Санд (Ш. Марлиани): «Шопену по-прежнему то лучше, то хуже, никогда определенно хорошо или плохо [...] Как только чувствует в себе немного сил, он весел, а когда его охватывает меланхолия, он бросается к роялю и сочиняет прекрасные страницы. Дает уроки Соланж». Об одиннадцатилетней Соланж (Д. Ришару): «Моя дочь свежа как роза и очень умна. У нее есть свои недостатки, но это большая душа».

8 августа. Важное письмо Ю. Фонтане — о личном: «Я не удивляюсь разным пересудам; как можешь догадаться, я знал, что подвергнусь им. Но и это минует, и языки наши сгниют, а души останутся невредимы». О сочинениях: «Я тут пишу *Sonatu si b mineur*, в которой будет мой марш, который Ты знаешь. Там Аллегро, потом Скерцо *mi b mineur*, марш и недлинный финальчик, может, около трех моих страниц; левая рука *unisono* болтает с правой после марша». И еще: «У меня есть новое *Notturmo G-dur*, которое пойдет в пару с *g-moll* [ор. 37], если помнишь:



Знаешь, у меня четыре новые *мазурки*: одна *e-moll*, пальмейская, три здешние, *H-dur*, *E-dur* и *cis-moll* [ор. 41], мне они кажутся красивыми, как обычно младшие дети — стареющим родителям». О других музыкальных занятиях: «Ничего не делая, я исправляю себе парижское издание Баха, не только ошибки гравера, но и ошибки, у з а к о н е н н ы е теми, кто якобы Баха понимает». О друзьях: «Войцеховский мне написал, чтобы я сочинял ораторию [...] Я ответил — почему он строит сахарный завод, а не монастырь камедулов или д о м и н и к а н о к». О «минусах» популярности, а именно о двух мазурках из разряда «рам диди-риди, рам диди-риди, рам диди-риди, райда», присланных Шопену из Вятрова под Венгровцем как темы для вариаций.

Август — октябрь. Оживленная переписка с Ю. Фонтаной (десять писем), касающаяся новых квартир для Шопена и Ж. Санд. Шопен дает поразительно подробные инструкции, составляет планы, описание улиц, определяет предварительные условия. В хлопоты втянут и В. Гжимала (два письма). Деловые указания прерывает мрачными или школярскими шутками (не слишком благопристойными): «Мошелесу вели поставить клизму из ораторий Нойкомма, приправленную *Челлини* [Берлиоза] и концертом Дёлера» и т. д. [...] Хлопоты продолжаются до 8 октября из-за требований: «Чтобы было с п о к о й н о, тихо, никаких кузнецов по соседству, никакой барышни. [...] Много солнца. [...] Чтобы смрада не было. Достаточно высоко. Дыма чтобы не было, светло, и по возможности красивый, то есть не загаженный вид или сад».

8 октября. В странном состоянии духа информирует Фонтану о новом сочинении, *Экспромт Fis-dur* op. 36, «которое, может, и скверное, еще не знаю, потому что слишком свежее. Но было бы хорошо, если оно оказалось бы не слишком орловским, или циммермановским, или карско-коньским, или совинымским, или свинским, или друго-зверинским, потому что, по моим расчетам, могло бы принести мне по меньшей мере 800 фр[анков]». Одобряет выбранную квартиру. Внезапная просьба: «Вели также [...], если уж Ты такой исправный человек, чтобы в новой квартире ни черные мысли, ни удушливый кашель меня не посещали, — придумай, как мне быть хорошим, — и сотри, если можешь, многие эпизоды из моего прошлого».

11 октября. В Париже. Путь из Ноана лежал через Орлеан. Поселяется в доме на улице Тронше, 5, Ж. Санд на близлежащей Пигаль, 16. Связь, скорее, хранится в тайне.

Октябрь. Среди учеников — двадцатитрехлетняя Фридерика Мюллер-Штрайхер (до 1841) и тринадцатилетний Жорж Матиас (до 1843—1844). Ф. Мюллер-Штрайхер: «В Париже меня пугали рассказами о том, что Шопен велит разучивать Клементи, Гуммеля, Крамера, Мошелеса, Бетховена и Баха, а не свои собственные произведения. Это было совсем не так. Конечно, мне пришлось разучивать с ним сочинения и этих мастеров, но он требовал также, чтобы я играла новые, самые последние произведения Хиллера, Тальберга, Листа и т. д. И сразу же, на первом уроке, раскрыл передо мной свои чудесные прелюдии и этюды». Ж. Матиас: «С Шопеном я разучивал очень много Фильда, кроме того, *Gradius* Клементи, *Хорошо темперированный клавир* Баха. Он был большим противником *tempo rubato*. Его любимой формой был размеренный аккомпанемент при свободе ведущей мелодию партии, то есть как бы *rubato*, но только для одной руки. [...] Уроки его были очень поэтичными».

21 октября. Игра на музыкальном вечере у банкира Огюста Лео, которому позже будет посвящен *Полонез As-dur* op. 53. Среди присутствовавших: «Дж. Мейербер и родственник хозяина, И. Мошелес». Мошелес о Шопене: «Он не использует принятых немецкой школой оркестровых эффектов, а поступает как певец, занятый выражением чувств».

29 октября. Вместе с И. Мошелесом выступает в Сен-Клу в присутствии королевского двора. Как сообщает «Revue et Gazette Musicale» от 31 октября, были исполнены: этюды (Шопена), *Соната Es-dur* op. 47 в четыре руки Мошелеса; музыканты также импровизировали: Шопен — на тему *La Folle* А. Гризара, Мошелес — на темы из *Волшебной флейты*. Шопеном «восхищались и ласкали его как любимца». Для *Méthode des Méthodes*, Школы игры на фортепиано Мошелеса и Фети, сочиняет в 1839—1840 годах три новых этюда.

15 ноября. По возвращении из России и Сибири напоминает о себе А. де Кюстин, возобновивший артистические вечера: «Я возвращаюсь с края света». Воспоминания о путешествии, опубликованные под названием *Россия в 1839*, выдержаны в весьма критическом тоне.

1 декабря. Ж. Санд публикует в «Revue des Deux Mondes» написанный в Марселе *Опыт о фантастической драме: Гёте, Байрон, Мицкевич*.

14 декабря. Шопен ставит новые условия лейпцигскому издателю, фирме «Брайткопф и Хертель», предлагая сразу 12 произведений (ор. 35—41) по «500 фр[анков] за каждое произведение. Это цена, ниже которой я не буду ничего отдавать».

1840 Целый год живет в Париже вместе с Ж. Санд, в кругу ее друзей.

Январь. Ж. Санд — Э. Делакруа: «Мы надеемся, что Вы согласитесь пообедать с нами в ресторане, где будут Шопен, Каламатта, Бинья и Гжимала. Вечером мы отправимся к Шопену, и всякий, кто будет плохо развлекаться, будет выброшен в окно». Э. Делакруа рисует в этом году знаменитую карикатуру на горько улыбающегося Шопена. В первые недели года Шопен пишет *Вальс As-dur* ор. 42.

2 января. Вместе с Ж. Санд и Ф. де Ламенне видит знаменитую трагическую актрису Рашель в *Баязете* Расина в Théâtre Français.

4 января. Стивен (Иштван) Хеллер — Р. Шуману: «Шопена я совершенно не вижу. Он по уши увяз в аристократическом болоте. Он в высшей степени изыскан. [...] Он предпочитает высший свет высоким горам, удушливый чад осветительного газа чистому горному воздуху, но сочиняет — что прямо невероятно — совершенно противоположное, то есть прекрасное и глубокое».

2 февраля. Ж. Санд — И. Шатирону: «Шопен по своему обыкновению покашливает. Это, как всегда, — самый милый, скромный и скрытный из гениев».

8 марта. Маркиз де Кюстин в присутствии Шопена, В. Гюго и А. де Ламартина читает фрагменты своего *Путешествия в Россию*.

24 марта. Ю. Эльснер просит рекомендовать М. Шлезингеру его ораторию *Страсти Христовы (Passio Domini Nostri Jesu Christi)*: «Можно смело поручиться [...] что издателю это произведение будет весьма выгодно».хлопоты Шопена не имели успеха. Шлезингер ответил: «Оратория г[осподина] Эльснера, Вашего учителя, это, несомненно, шедевр, но Вы же знаете французов... [...] Я выписал 6 экз[емпляров] оратории *Павел Мендельсона*, они покоятся у меня на полках».

25 марта. На парижском горизонте появляется С. Витвицкий. Протежирует у Шопена одну из его старых учениц; просит автограф для чьего-то альбома. Шопен посвятит ему новые *мазурки* (ор. 41).

Конец марта. Прогулка по Булонскому лесу с Ж. Санд, Соланж и Сент-Бёвом.

1 апреля. С Ж. Санд, М. Дорваль, Ш. Марлиани и В. Гжималой на репетиции новой оперы Ф. Флотова *Герцогиня де Гиз*, поставленной под покровительством княгини А. Чарторыской в пользу польских эмигрантов.

7 апреля. Шопен болен. Вызваны новые врачи, П. Гобер и Г. Папе.

29 апреля. В Théâtre Français премьера пьесы Ж. Санд *Козима* с М. Дорваль.

3 мая. Посылает К. Гашиньскому страницу рукописи *Спиридиона*, рядом с датой — восклицательный знак.

4 мая. Ж. Санд: «Малыш Шопино поживает довольно неплохо, своей обычной жизнью, давая уроки прехорошеньким мисс». Как сообщает Эмилия Боженцка-Хофман, «среди дам и девиц парижского света было модно считаться ученицей Шопена».

Май. Выходят издания *Эспромта Fis-dur* op. 36 и *Сонаты b-moll* op. 35 — произведений, написанных в прошлом году в Ноане; оба без посвящения.

Июнь. Публикация *Ноктюрнов* op. 37 и *Вальса As-dur* op. 42.

27 июня. Играет и импровизирует в Сен-Грасьене у маркиза де Кюстина во время одной из многочисленных поездок по окрестностям Парижа, которые должны были заменить летний отдых в деревне.

2 июля. Еще одна поездка в Сен-Грасьен вместе с Ж. Санд, ее детьми, Ш. Мартиани, Делакура и Гжималой. Ж. Санд делает набросок двойного портрета — Шопена и Делакура.

20 июля. Дата, проставленная на автографе *Sostenuto Es-dur* (WN 53), подаренном ученику, Эмилю Гайару. Для него же Шопен напишет *Мазурку a-moll*.

26 июля. С Ж. Санд — на репетиции *Военной симфонии* Г. Берлиоза, сочиненной для траурной церемонии памяти жертв Июльской революции 1830.

30 июля. Сообщает Ю. Эльснеру о неуспехе попытки издания его *Страстей* у Шлезингера, подробно и достоверно объясняя причины: «Консерватория живет старыми симфониями, которые знает наизусть, — и счастье для публики, если иногда удастся послушать отрывок Генделя или Баха. Только второй год, как начинают входить во вкус Генделя, и то [исполняют] только отрывки, а не целые произведения. [...] здесь царит такой дух, что за исключением покойников не слишком любят исполнять великие произведения [...] и если бы Керубини не стоял во главе, то и его бы не играли».

31 августа. С Ж. Санд у Полины и Луи Виардо; начало многолетней дружбы.

4 сентября. Ж. Санд (сыну Морису) по поводу уличных беспорядков в Париже и жестокой полицейской расправы с рабочими: «Шопен, который ничему не верил, получил наконец доказательства и убедился».

9 октября. Э. Делакура показывает Шопену и Ж. Санд произведения Микеланджело и Энгра во Дворце изящных искусств.

12 октября. Ж. Санд (Морису): «Шопен дает по пять уроков в день, а я пишу по 8—10 страниц в ночь».

Октябрь. Выходят издания *Баллады F-dur* op. 38 и *Скерцо cis-moll* op. 39, начатых на Мальорке и законченных в Ноане. Шуман — в дневнике: «Вышла новая баллада Шопена, она посвящена мне, что доставляет мне больше радости, чем если бы я получил орден от какого-нибудь владыки». Вильгельм фон Ленц, вспоминая одного из любимых учеников Шопена, А. Гутмана: «Он посвятил ему *Скерцо cis-moll*; для его огромной лапы создан аккорд в басу, которого никакая другая рука взять не может. Только Гутман, проламывавший рукой столы, мог сыграть это. Я слышал

его игру у Шопена. По-моему, он играл, как грузчик. Но и гений может ошибаться».

Ноябрь. В выпущенном М. Шлезингером *Méthode des Méthodes de piano* И. Мошелеса и Ф.-Ж. Фети в сборнике, включившем этюды самых выдающихся пианистов того времени — Ф. Листа, С. Тальберга, И. Мошелеса, Ф. Мендельсона, А. Гензельта, С. Хеллера и других, опубликованы *Три новыа этюда* Шопена.

Декабрь. С Ж. Санд — на лекциях А. Мицкевича в Collège de France. Выходят издания *Полонезов* ор. 40 и *Мазурок* ор. 41.

12 декабря. С Ж. Санд — на репетиции *Реквиема* Моцарта. Среди солистов — Полина Виардо. «Шопен уже два дня мечется, чтобы обеспечить себе и мне возможность Вас услышать».

20 декабря. Ученица Шопена, Фридерика Мюллер-Штрайхер, на частном музыкальном вечере исполняет *Сонату b-moll* «с траурным маршем».

8. Годы приюта. 1841–1846

1841 9 января. Известие из дома: «А Юзе [Скарбек] женится на Марыне [Водзиньской], Марыся выходит за Юзя, и в мае наверняка свадьба. [...] Пусть им Бог пошлет счастья и не поминает [о прошлом]».

Начало года. Шопен принимает у себя С. Витвицкого, С. Гошиньского и В. Гжималу. С Ж. Санд посещает лекции Мицкевича в Collège de France.

15 января. Начинает выходить *Зима на юге Европы* — репортаж Ж. Санд о пребывании на Мальорке.

20 января. Эустахы Янушкевич (невесте): «У Мицкевича все больше слушателей, он становится все смелее и открывает нам все новые горизонты в обширной области славянства. Вчера он говорил о языке славян. [...] Мы слушали его с несказанным наслаждением. Г[оспожа] Жорж Санд сидела рядом с ним, а около нее стоял Шопен». А. Дюмениль (родителям): «Он открывает нам совсем неизвестный мир [...] Я бываю там вместе с госпожой Санд. [...] Она приходит с известным пианистом Шопеном и возвращается в его экипаже».

7 февраля. Вместе с Ж. Санд и Э. Делакруа — на концерте Полины Виардо, исполнявшей арии из *Ринальдо* и *Сципиона* Генделя, а также из оперы Моцарта *Так поступают все женщины*.

14 февраля. Несколько недель болен: «Я харкаю кровью, и мой врач запрещает мне разговаривать». Еще в апреле «по-прежнему недомогает, но работает как негр» (Ж. Санд).

10 марта. В «Le Courrier Français» — замечания, представляющие собой контрапункт мнений культурной элиты Парижа: «Большинство тех, кто наиболее ценит талант г. Шопена, вынуждены верить ему на слово. Достоинства игры этого пианиста — достоинства просто микроскопические. [...] Всегда лучше всего оценивают его талант те, кто сидит рядом с фортепиано».

12 марта. Вечер у себя: играет для Ж. Санд и Э. Делакруа.

15 марта. О. Бальзак — Эве Ганской после одного из визитов к Ж. Санд: «Она живет на улице Пигаль № 16, в глубине сада, над каретными сараями и конюшнями дома, фасадом выходящего на улицу. В столовой у нее мебель резного дуба. Будуар — цвета кофе с молоком; а в салоне, где она принимает, полно цветов в роскошных китайских вазах. Всегда полно цветов и в жардиньерке. Обивка на мебели зеленая. Есть шкафчик со множеством редкостей, есть картины Делакруа, ее портрет кисти Каламатты. [...] Прекрасное фортепиано из палисандрового дерева. Наконец, там всегда есть Шопен».

18 апреля. Ж. Санд — Полине Виардо: «Большая, *grandissime*, новость, малыш Шип-Шип дает огrrrrrrромный концерт. [...] Он наконец дал себя убедить». Однако: «Он не хочет афиш, не хочет программ, не хочет многочисленной публики, не хочет, чтобы об этом говорили. Его пугает столько вещей, что я предлагаю ему играть без свечей и без аудитории на немом фортепиано».

20 апреля. Г. Гейне по поводу концертов Ф. Листа: «Да, этот гениальный пианист снова здесь и дает концерты, на которых творит чудеса, граничащие со сказкой. Перед ним исчезают все пианисты за исключением одного — Шопена. Рафаэля фортепиано».

26 апреля. Сольный концерт Шопена в зале Плейеля с участием скрипача Г. В. Эрнста и певицы Лор Даморо-Чинти. С точки зрения программы концерт был «матьорским». Исполнялись прелюдии, мазурки, *Баллада F-dur*, этюды и ноктюрны — с большим успехом. Среди слушателей: Мицкевич, Витвицкий и, по определению Листа, «аристократия крови, денег, таланта и красоты». Ж. Санд — И. Шатирону: «За два часа ударами двух рук он загреб в карман более шести тысяч франков под аплодисменты, крики „бис“ и топот красивейших женщин Парижа. [...] Он обеспечил себе спокойное лето». С. Витвицкий — Б. Залескому: «Почитай-ка свои стихи три четверти часа [...] и пусть тебе выложат за это 6000 франков».

27 апреля. Маркиз де Кюстин: «Это не фортепиано — то, на чем Вы играете, — это душа».

29 апреля. В журнале «Третье мая», органе партии А. Чарторыского, статья о Шопене, «которым восхищается весь Париж, слава которого крепнет».

2 мая. В «Revue et Gazette Musicale» — известная рецензия Листа, не лишенная восхищения, но осторожная и взвешенная: «Шопен исполнил те свои произведения, которые наиболее отходят от классических форм. [...] Чувствуя себя скорее в узком кругу, чем среди случайной публики, он мог [...] показать себя таким, каким является на самом деле, то есть поэтом — элегическим, глубоким, чистым и мечтательным. Ему не нужно было покорять или приводить кого-то в изумление, ему было важнее вызвать тонкую симпатию, нежели шумный восторг, и, скажем сразу, это ему вполне удалось. [...] два этюда и *Балладу* он должен был сыграть на бис». По мнению Листа, Шопен обладает «талантом исключительно поэтического свойства», а «мелодии диктовала ему муза родины», и потому его музыку «невозможно ни с чем сравнить». Необычным образом объясняет

Лист славу Шопена: «Его можно услышать редко [...] но именно это создало ему репутацию, стоящую выше капризов, и является щитом против всякого соперничества. [...] Благодаря тому, что Шопен стоит в стороне от тех сражений, которые годами ведут между собой виртуозы всех национальностей, его постоянно окружает верный круг почитателей. горящих энтузиазмом учеников и преданных друзей, которые [...] упрочивают восхищение его гением и почтение к его имени». И в заключение: «Уже совсем смолкли голоса, критикующие его, словно он перестал существовать в современности».

12 мая. В «романтический альбом» неизвестного лица вписывает начало *Этюда f-moll*, первого из написанных для *Méthode des Méthodes*. Месяц спустя фрагмент того же произведения — в альбом скульптора Ж. П. Дантана (автора бюста Шопена). В третий раз (полгода спустя, 8.XII) фрагмент этюда окажется в альбоме Женни Вени.

15 мая. Вместе с Ж. Санд, Делакруа и Калькбреннером слушает молодую скрипачку Терезу Миланолло.

21 мая. Умирает Юлиан Урсин Немцевич. Уходит поколение, которое помнит независимую Польшу.

Май — июнь. Ж. Санд совместно с социалистом-утопистом Пьером Леру основывает журнал «La Revue Indépendante».

8 июня. Дата, проставленная на автографе *Вальса f-moll* (WN 55), подаренном одной из учениц, Мари де Крюденер.

18 июня—4 ноября. Второе лето (и осень) в Ноане. Плодом пребывания там станет семь новых опусов (43—49). Ж. Санд рисует Шопена, сочиняющего музыку. Первым произведением этого лета является *Тарантелла As-dur* op. 43.

27 июня. Ю. Фонтане, посылая для переписки op. 43: «Посмотри сборник песен Россини [...] где есть Тарантелла (en la), не знаю, написанная на $\frac{6}{8}$ или на $\frac{12}{8}$. Пишут и так и эдак, но я бы предпочел, чтобы было, как у Россини. [...] Надеюсь, что ничего хуже в ближайшее время не напишу». Просит прислать ему *Трактат по контрапункту* Луиджи Керубини. Первое из двадцати четырех, написанных Фонтане этим летом из Ноана писем, с десятками «комиссий» — поручений, касающихся переписывания произведений, контактов с издателями, квартирных дел.

7 июля. Ж. Санд (Э. Делакруа): «У нас тут было землетрясение, второе за тридцать лет [...] как говорится в песенке отца Раконье: все его [Шопена] бедные нервы — наизнанку. Наши крестьянки считали, что тут вмешался дьявол».

11 июля. Ж. Санд (Мари де Розьер): «Позавчера он провел целый день, не сказав никому ни слова. Был ли он болен? Рассердил ли его кто-нибудь? Сказала ли я что-то, встревожившее его? Я бы напрасно искала причину».

18 июля. Несколько дней болеет.

24 июля. Свадьба Марии Водзиньской с Юзефом Скарбеком, сыном Фридерика. Спустя семь лет они разведутся.

1 августа. Ж. Санд (П. Губеру): «Мы с Морисом проводим вместе по во-

семь часов в день за рисованием и живописью [...] в то время как Шопен занимается своим делом и злится на фортепиано. Когда верховой конь не повинуетсЯ ему, он отвешивает ему сильный удар кулаком, так, что бедный инструмент стонет: *онак!* [...] Если он не сгибается под бременем работы, ему кажется, что он бездельничает».

2 августа. В Ноан на две недели приезжает двадцатилетняя Полина Виардо-Гарсия с мужем Луи. Она поет как репертуар *bel canto*, так и испанский фольклор, и при этом берет уроки у Шопена. Через три года Г. Гейне напишет о ее пении: «Она не соловей, который обладает лишь талантом своей породы [...] она и не роза, потому что некрасива. [...] Она, скорее, напоминает жуткий в своем очаровании экзотический пейзаж, когда во время страстного пения раскрывает сверх меры свой большой рот, сверкающий белыми зубами, и утыбается в страшно сладком и милом блеске...» (1.VI.1844). Шопен слушает ее в восхищении.

10 августа. Фонтане: «Несколько лет назад что-то иное мне снилось, да не выяснилось. И теперь наяву снится белиберда [...] Теперь я сделался кротким, как дитя в пеленках». Некоторые письма к другу подписывает: «Твой старый Ш.».

14 августа. Участвует в сельском празднике в Ноане; записывает беррийские народные танцы (бурре), а также мелодии, певшиеся крестьянками и игравшиеся скрипачами.

20 августа. Фонтане: «Здесь уже несколько дней погода прекрасная, но зато моя музыка — плохая. Госпожа Виардо провела здесь 15 дней; мы музицировали меньше, чем занимались чем-либо другим». Работает над *Полонезом fis-moll* (ор. 44) с трио в форме мазурки.

23 августа. Ж. Санд — Э. Делакура: «Шопен просит передать, что Вы должны приехать, Вы обещали Полине, и что он сыграет Вам все, что сочинил в своей жизни». Из парижского пансиона в Ноан приезжает Соланж; Шопен дает ей уроки фортепиано.

24 августа. Заканчивает *opus 44*. Предлагает П. Мекетти из Вены «новую рукопись (род полонеза, но, скорее, это фантазия)». Фонтане, подарившему из лучших побуждений Антони Водзиньскому бюст Шопена (скульптуру Дантана): «Не поверят, что не я дал ему. Я в доме у Антека числюсь не как пианист. [...] Ко мне все это вернется *ge t g o* в ином свете. Это вещи очень деликатные, которых затрагивать не нужно. Но так случилось».

11 сентября. Проиграл спор и вынужден просить Фонтану прислать из Парижа страсбургский паштет за тридцать, тридцать пять или сорок франков: «меня очень злит, что на паштет нужно столько денег, особенно когда они нужны на другое». Сердится на Листа («Может быть, он когда-нибудь будет депутатом — может, даже королем в Абиссинии или в Конго, — но что касается тем его композиций...»), на Мекетти (который даже «Мендельсону ничего не хотел дать»), на Мари де Розьер («Палкой! Палкой! Старую каргу! [...] Ловкую интриганку»), наконец, на сторонников Товьянского («Они уже совсем с ума посходили?! За Мицк[евича] и Соб[аньского] я не боюсь, это крепкие головы и могут пережить еще несколько эмиграций»).

18 сентября. Возвращается к угару «товянизма»: «Мишкевич плохо кончит, если над вами не смеется». Намеревается разорвать контракт с лондонским издателем. Фонтане: «Вессель — шельма, я ему, этому *Agréments au Salon*, больше никогда ничего не пошлю. Может, Ты не знаешь, что он так обозвал мой *Второй экспромт [Fis-dur]* или один из вальсов».

30 сентября. Сочиняет, возможно, за один день, *Прелюдию cis-moll* op. 45 — по заказу Шлезингера для сборника под названием *Keepsake des Pianistes (Подарок пианистам)*. Посвящает ее княжне Елизавете Чернышевой. Придерживается договоренности («короткая, как он хотел»), доволен тональным планом произведения («хорошо модулирована»).

Октябрь. Недели, занятые сочинением, а скорее окончанием, шлифовкой, четырех произведений: *Баллады As-dur, Ноктюрнов c-moll и fis-moll*. а также *Концертного Allegro*. Появляется в печати недавно законченная *Тарантелла*.

1 октября. Ж. Санд — соредакторам «Revue Indépendante»: «Мы должны иметь среди своих сотрудников Мишкевича [...] Думаю, он нам не откажет, несмотря на свой католицизм [...] В последнее время они считают, что нашли новое толкование христианства. Себя они считают вдохновенными, Мишкевича принимают за пророка [...] Мишкевич возвышает эти безумства своим гением и к тому же дикой верой. Думаю, что мы могли бы получить от него несколько прекрасных страниц о Польше [...] Шопен полон необычайного энтузиазма по отношению к нашему проекту. Нужно, чтобы и вы тоже немного подогрели его фанатизм. Я опасалась, что понадобится длительная борьба с его рассудительностью и присущей ему отстраненностью. А получилось наоборот, это он меня подталкивает, придает мне сил, согревает».

9 октября. Фонтане: «Что касается Весселя — это олух, обманщик [...] Если он потерял на моих сочинениях, то наверняка из-за глупых заглавий, которые он дал вопреки моему запрету и несмотря на неоднократные насмешки». *Ноктюрны* op. 9 получили название *Журчание Сены*, op. 15 — *Зефиры*, op. 27 — *Жалобные*, op. 32 — *Плач (H-dur)* и *Утешение (As-dur)*, op. 37 — *Вздохи*. *Баллада g-moll* была названа *Любимая, F-dur — Изящная, Скерцо h-moll — Адский пир*, а b-moll — *Размышление*. С некоторыми названиями Шопен выражает согласие, например с названием *Воспоминание о Польше*, данным очередным циклам мазурок.

11 октября. Недоразумение с Фонтаной, перегруженным поручениями и страдающим от комплексов: «Глупый Ты, если думаешь, что я считаю какие-то Твои долги. Вот если бы у Тебя были имения в Куявии, тогда, может, я бы с Тебя и требовал [намек на долги А. Водзиньского], да и то если бы это были тысячи».

18 октября. Посылает на переписку Фонтане рукопись *Концертного Allegro* op. 46, произведения с неясной историей. Написанное вчерне в 1831 или 1834–1835 годах как зачаток третьего концерта, оно осталось в виде аллегро — без продолжения и без инструментовки. По опосредованной информации (Э. Боженца, по воспоминаниям мужа, А. Гофмана),

«это будет первая вещь, которую я, вернувшись, сыграю в свободной Варшаве на своем первом концерте». Почему? Он просит Фонтану: «береги мою рукопись, не мни, не пачкай и не рви [...] потому что я так люблю свои тоскливые писания».

20 октября. Фонтане: «Сегодня я закончил *Фантазию [f-moll]* — и небо прекрасно, [а] на сердце у меня тоска, но ничего страшного. Если было бы иначе, мое существование, наверно, никому не пригодилось бы. Сохраним себя на после смерти».

27 октября. Философское, похоронное, ностальгическое настроение. Фонтане: «Впрочем, время бежит, мир проходит мимо, смерть наступает, мои рукописи наступают Тебя. С этим не торопись, милый, потому что я предпочитаю, чтобы их подождали в Лейпциге, тому, чтобы на rue Pigalle по приезде застали холод, или пыль, или затхлость, или сырость. О моей квартире не заботься [...] Пусть твоя старая лысая голова встретится с моим увядшим носищем, и давай споем: Да здравствует Краковское Предместье! на мотив Богуславского, тенором Кшиштофовича, с аккомпанементом святой памяти Ленца».

28 октября. Атака на Шопена в лондонском «The Musical World», в рецензии на мазурки (ор. 41?): «Г. Шопен далек от сочинения банальностей, но — что как могут счесть многие, гораздо хуже, — является производителем нелепейших и гиперболических чудачеств. [...] Очень хорошо такому лихорадочному энтузиасту, каким является г. Лист, высказывать поэтическое ничто в „La France Musicale“ о философских тенденциях музыки Шопена. Но мы, со своей стороны, не можем усматривать связи между философией и аффектацией, между поэзией и фанфаронадой и позволим себе призвать в свидетели уши всех непредвзятых людей в том, что произведения г. Шопена представляют собой пеструю палитру риторических преувеличений и мучительной какофонии [...] Ныне для бедного Шопена существует оправдание: он опутан порабащающими узами чародейки, Жорж Санд, знаменитой как количеством, так и известностью своих романов и любовников; тем не менее мы удивлены, как она [...] позволяет творить грезы своего существования такому артистическому нулю, как Шопен».

В ответ на этот ничем не брезгующий выпад конкурирующих издательств фирма «Вессель и Стэплтон» направила в редакцию письмо в защиту Шопена и его произведений, ссылаясь на «их необычайную популярность за границей и, наконец, единодушные похвалы, которыми награждает их ряд ведущих авторитетов. Перечислим хотя бы такие имена, как Гектор Берлиоз, Фердинанд Хиллер, Генрих Герц, Роберт Шуман, Сигизмунд Тальберг, Игнац Мошелес, Франц Лист, Эдвард Шульц, Анри Бертини, Жюль Жанен, Жюль Морель, Жорж Санд, Фридерик Сули, О. Бальзак, Джулиус Бенедикт, госпожа де Бельвиль-Ури, Теодор Дёлер, Фридрих Калькбреннер, Иоганн Крамер, Якоб Розенгейм, Карл Черни, Алоиз Шмидт, Мендельсон-Бартольди, Клара Вик, Александр Дрейшок, Адольф Гензельт, Катарина Ботт, Робена Лейдлоу, а также множество других».

1 ноября. Посылает Фонтане «два ноктюрна [ор. 48], а остальное [*Балладу* ор. 47 и *Фантазию* ор. 49] в среду. [...] Перепиши, прошу Тебя, потому что зима наступает».

5 ноября. Возвращение в Париж. Поселяется вместе с Ж. Санд на улице Пигаль, 16, в отдельном флигеле, куда осенью его вещи перевез Фонтан. Уже на следующий день на обеде первый гость — Э. Делакруа. Шопен начинает «свою круговерть»: уроки, концерты в узком кругу, корректура рукописей. Еще в ноябре в Париже выйдет семь опусов (44–49), включающих все произведения, сочиненные или законченные в Ноане.

12 ноября. Посылает фирме «Брайткопф и Хертель» в Лейпциг рукописи опусов 46–49. Ор. 44 и 45 издаются в Вене.

2 декабря. «В белом галстуке» играет при королевском дворе в Тюильри. По мнению Ж. Санд, «не слишком доволен». Получает от Луи-Филиппа изысканный сервиз с надписью; отправит его родным.

4 декабря. Ж. Санд (Шатирону): «Разные прекрасные дамы решили, что улица Пигаль находится слишком далеко от их элегантных районов. Он ответил им: *Mesdames*, уроки, которые я даю в своей комнате и на своем фортепиано за 20 франков, гораздо лучше, чем те, которые я даю вне дома за 30, и вдобавок нужно прислать за мной экипаж. Соболаговолите выбрать... Такая идея не пришла бы ему в голову. Это я подала ее ему, и мне с трудом удалось его убедить. [...] При его слабом здоровье он должен зарабатывать достаточно денег, чтобы позволять себе мало работать».

8 декабря. Дата, под которой вписывает около десяти тактов *Этюдa f-moll* из *Méthode des Méthodes* в альбом некоей Женни Вени. С декабря среди новых учеников — феноменально одаренный одиннадцатилетний Карл Фильч. Представлен маэстро и юный Антон Рубинштейн. Считающаяся ученицей Шопена Дельфина Потоцка появляется на какое-то время в Париже в 1841-м, затем в 1843, 1846 и 1849 годах.

10 декабря. Музыкальный вечер в салоне Ж. Санд с участием маркиза де Кюстина и Э. Делакруа. Полина Виардо поет мексиканские песни.

14 декабря. Мицкевич начинает в Collège de France новый курс славянской литературы, воспринятый критически. Курс был завершен 1 июля следующего года лекцией о мессианстве. Выходящий в Познани «Tygodnik Literacki» вскоре (7.III.1842) проведет поразительную параллель: «Положение пана Шопена в нашей теперешней ситуации почетно, как ничье другое»; когда Мицкевич, который «прежде предводительствовал в рядах наших пророков, разбил свои гусли и предался упорным думам, пан Шопен унаследовал его власть и поддерживает в наших сердцах святое пламя национального духа».

28 декабря. Ж. Санд (Т. де Сен): «Мы так заняты, что почти не имеем времени видаться, хотя живем если не под одной крышей, то через стену. Он весь день дает уроки, я всю ночь мараю бумагу...»

30 декабря. В письмах из Варшавы кроме праздничных пожеланий («Мысленно мы были вместе и делились с Тобой облаткой») рассказ о пребывании в Варшаве Сигизмунда Тальберга. Миколай Шопен: «Он проявлял к нам

много внимания [...], может быть, Ты преодолеешь свою неприязнь, уверяю тебя, что он отзывался о Тебе очень лестно». Отца интересует реакция Шопена на статью Листа: «В таких ли вы хороших отношениях, как прежде; было бы жаль, если бы в вашей дружбе наступило некоторое охлаждение».

1842 9 января. С. Ж. Санд в Théâtre des Italiens на исполнении *Stabat Mater* Россини.

1 февраля. «Revue Indépendante» начинает печатать новый роман Ж. Санд *Консуэло*; прототип главной героини — Полина Виардо. По мнению О. Кольберга, это «произведение о музыке и добродетели».

7 февраля. Г. Гейне обобщает карнавальные настроения Парижа: «Мы пляшем здесь как на вулкане, но все же пляшем». Начало моды на канкан, который танцуют «с циничной откровенностью, создаваемой танцорами и выражающейся в ироничных па и карикатурных жестах».

Середина февраля. Ж. Санд — И. Шатирону: «Шопен дает огромный концерт с госпожой Виардо, и нам нужна клака. Это было бы для тебя прекрасным поводом приехать на две недели».

20 февраля. На концерте П. Виардо в консерватории, вместе с Ж. Санд. В программе — арии К. В. Глюка, Б. Марчелло и Дж. Россини. Среди слушателей — Витвицкий и Делакруа.

21 февраля. Традиционный ежегодный концерт Шопена в зале Плейеля с участием П. Виардо и О. Франкомма. Играет *Балладу As-dur, Прелюдию Des-dur* ор. 28 № 15, *Andante spianato* из ор. 22, а также мазурки (в том числе из ор. 41), три ноктюрна (из ор. 27 и 48) и три этюда (из ор. 25). В тот же день в Варшаве умирает Войцех Живный.

27 февраля. Л. Эскюдье в «La France Musicale»: «Его вдохновение обладает поэтической природой, нежной и наивной, без головокружительных бросков рук и демонических вариаций; он стремится говорить с сердцами, а не с глазами; он хочет любить, а не поражать. Посмотрите: публика впадает в экстаз и восхищение; Шопен достиг своей вершины». В тот же день М. Бурж писал в «Revue et Gazette Musicale de Paris»: «Порядок в сочетании с богатством всегда совершенен. А это характерная черта произведений господина Шопена. [...] Гений мелодии так выразителен, так нежен, так изыскан, стиль его гармонии так богат, что первое впечатление, которому невозможно не поддаться, сразу обезоруживает критику [...] Аплодируют не только композитору, ведь это и виртуоз, превосходный пианист, способный придать пальцам чарующую выразительность, чтобы в поистине совершенном исполнении обнажить всю свою страстную душу. Клавиатура преображается в совершенно иной инструмент, послушный пламенному вдохновению этого гения, нежного и страстного». Далее следует рефреном повторяющееся в критике сравнение: «Лист и Гальберг, как известно, производят огромное впечатление, Шопен делает то же, но не так резко, без такого шума — потому что затрагивает в сердце более интимные, нежные струны. Они вызывают экзальтацию решительно форсированным звуком и жестами, он глубже проникает в душу. Ощущения, которые вызывает он, более сконцентрированные, более приглушенные, менее рез-

кие, но не менее захватывающие. Спросите об этом любого из тех, кому удалось попасть в салон Плейеля в минувший понедельник». Рецензия заканчивается подробным описанием программы; наиболее восхищение вызвала *Баллада As-dur*; ее «летучая фантазия» и «горячая живость»; «это поэзия, мастерски переведенная в звуки». Рецензии выходят также в «Le Temps», «Le Courrier Français», «La Presse» и «Journal des Débats» (Г. Бертиоз). Среди них нет недостатка в критических и даже ядовитых отзывах.

1 марта. Критик, подписавшийся инициалами П. М., в «Le Temps»: «Публика, более замечательная своим качеством, чем количеством [...] собралась, чтобы ассистировать в наполовину благотворительном концерте г. Шопена. Присутствовали покровители, ученики и друзья этого пианиста».

4 марта. Ж. Санд (И. Шатиرون): «Концерт великого Шопена был столь же прекрасным, сколь блестящим и прибыльным, как в прошлом году (почти 5000 фр[анков] дохода, вещь в Париже совершенно исключительная, что доказывает, насколько публика жаждет услышать совершеннейшего и превосходнейшего из музыкантов. Полина [Виардо] была чудесна».

7 марта. В познаньском еженедельнике «Tygodnik Literacki» обзор последних произведений Шопена (опусы 43–49); автор — М. А. Шульц. Он заканчивается (14.III) следующими словами: «Как [...] нет поляка, который не знал бы на память исторических песен, так придет время, когда в народ войдут произведения Шопена, ибо они — родные, непорочные, чисто польские».

8 марта. Импровизация Шопена в салоне Ж. Санд, описанная Ю. Фильчем.

11 марта. Ж. Санд вместе с Шопеном дает обед в честь Мицкевича и Каролины Оливье. К. Оливье: «Мы будем там сегодня [...] чтобы послушать Шопена».

14 марта. В «Le Courrier Français» опубликована еще одна анонимная ядовитая рецензия: «Господин Шопен концертировал для самого себя; ему не удалось привести в восторг клан своих поклонников, а ведь они всегда легко воспламенялись при соприкосновении с его талантом».

20 марта. Играет и импровизирует на музыкальном вечере у четы князей Чарторыхских.

21 марта. Людвика Шопен из Варшавы о концерте скрипача А. Ж. Арто: «он произвел фурор Твоей мазуркой; что творилось в театре! Отец даже расплакался». В том же письме сообщает о смерти Войцеха Живного.

21–27 марта. Шопен болен, у него острый приступ ревматизма.

12 апреля. На концерте С. Тальберга с участием П. Виардо.

17 апреля. М. Бурж в «Revue et Gazette Musicale de Paris» рецензирует *Ноктюрны* оп. 48: «Физическая природа подчинена здесь природе духовной. Ибо музыка г. Шопена требует от исполнителя если не души, то, по крайней мере, фантазии и той наивной утонченности, которая является близкой родственницей духа».

20 апреля. В присутствии Шопена от туберкулеза в возрасте тридцати трех лет умирает Ян Матушиньский, варшавский однокашник, с которым Шопен вместе жил в Париже (1834–1836). Ж. Санд: «Эту смерть он пережил почти как свою собственную».

7 мая. В газете «*Dziennik Narodowy*» — воспоминания о Матушиньском С. Витвицкого. Шопен является подписчиком этого издания.

7 мая—27 октября. Третье лето в Ноане. Среди гостей поочередно: Э. Делакруа (4.VI — 2.VII). С. Витвицкий (20.VII — 10.VIII), П. Виардо (12—27.IX), а также Мари де Розьер, ученица и ассистентка Шопена. По инициативе Шопена и при его живом участии устраивается домашний театр. На протяжении этого лета работает над *Мазурками* op. 50, *Экспромтом Ges-dur* op. 51, *Балладой f-moll* op. 52, *Полонезом As-dur* op. 53 и *Скерцо E-dur* op. 54. Жорж Санд пишет, в частности, роман *Консуэло*.

28 мая. Ж. Санд (Э. Делакруа): «Шопен сочинил две прекраснейшие мазурки, которые стоят сорока романов и выражают больше, чем вся литература века».

7 июня. Э. Делакруа (Ж. Б. Пьерре) из Ноана: «Место очаровательное, и трудно найти более любезных хозяев. Когда мы не собираемся за столом, за билльярдом или не идем на прогулку, я остаюсь в своей комнате или валяюсь на диване. Порой сквозь приоткрытое в сад окно доносится смешанное с пением соловьев и запахом роз веяние музыки Шопена, потому что он не перестает здесь работать».

22 июня. Э. Делакруа: «Мы ведем нескончаемые беседы с Шопеном. [...] Это самый подлинный артист из тех, кого мне случалось встретить в жизни. Он принадлежит к тем редким людям, которых можно уважать и которыми можно в то же время восхищаться». М. де Розьер: «Я долго гуляла с Шопеном, беседуя о Польше и многократно измерив шагами самую длинную лесную дорожку».

Начало июля. Шопен болен больше недели.

18 июля. Благодарит Плейеля за присланный инструмент: «Прибыл настроенным, точно по концертному камертону. Пока я на нем играю немного, поскольку погода так хороша, что я почти все время на воздухе».

30 июля. Вместе с Ж. Санд десять дней в Париже; ищут новую квартиру. Выбирают дома на Орлеанской площади: Ж. Санд — дом № 5, Шопен — № 9. В доме № 7 живет Шарлотта Марлиани.

10 августа. Снова в Ноане. Подробная информация о том, как этим летом продвигается работа над композициями, отсутствует. Ю. Фонтана уезжает искать работу в Бордо, у О. Франкомма — концерты в Испании; некому делать признания.

12 сентября. Шумно празднуется четырнадцатилетие Соланж. Ж. Санд о дочери: «Она ест как волк, ругается как извозчик и лжет, как фельдшер». В Ноане уроки фортепиано дает ей Шопен, в Париже — Мари де Розьер.

28 сентября. Возвращение в Париж. Приезда Шопена ждут новые ученицы: Елизавета и Анна Шереметевы, а также Вера Кологривова. Все они специально приехали из России, чтобы брать у него уроки. А. Ж. Арто, рекомендуя последнюю: «Знаете ли Вы, что я Вам чертовски завидую? Всюду, куда ни повернись, все, что носит имя женщины, твердит о Шопене: Вы знакомы с Шопеном? Боже, как бы я хотела с ним познакомиться!». У М. Шлезингера в сентябре выходят написанные в Ноане *Мазурки*

ор. 50. Уже в номере от 10 октября познаньского еженедельника «Tygodnik Literacki» можно было прочесть хвалебную рецензию на них, написанную М. А. Шульцем.

10 октября. Переезд с улицы Пигаль на Орлеанскую площадь. Шопен занимает комнату в квартире Ж. Санд и, кроме того, двухкомнатную музыкальную студию, имеющую вход с улицы Сен-Лазар, где дает уроки и сочиняет.

11 октября. В Théâtre des Italiens на *Семирамиде* Россини с участием Полины Виардо.

16 октября. По Варшаве ходят разнообразные слухи. Людвика Шопен: «Многие меня спрашивают, не женишься ли Ты; другие же говорят, что Ты наверняка поешь что-то большое с Адамом [Мицкевичем]».

7 ноября. На музыкальном вечере у Ж. Санд играет Карл Фильч, поэт Полина Виардо. В салоне Ж. Санд в различное время бывали: О. Бальзак, Г. Гейне, А. Мицкевич, С. Витвицкий, В. Гжимала, П. Леру, Ф. Араго, Л. Блан, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Дж. Мейербер, О. Франкомм, А. Гутман, П. Виардо, М. д'Агу, Э. Делакруа, Л. Каламатта и многие другие.

8 ноября. Информировывает Ю. Эльснера, что его протеже, танцовщикам Констанции и Роману Турчиновичам, которых он старался ввести в свет, «здесь повезло — они многим понравились — и должны быть счастливы этим».

9 ноября. На вечере у новой ученицы, княжны Елизаветы Шереметевой, исполняет *Сонату As-dur* ор. 26 Бетховена. В числе учеников также Мари де Крюднер и Вильгельм фон Ленц, ведущий в то время дневник.

28 ноября. Устраивает у себя вечер, на котором демонстрирует талант двенадцатилетнего ученика К. Фильча, выступившего с *Концертом e-moll*. Шопен аккомпанирует ему на втором фортепиано. Среди слушателей Дж. Мейербер и Ротшильды. В. фон Ленц вспоминает: «Он-то понимал Шопена, он-то играл его произведения! Это о нем на вечере у графини Агу сказал в моем присутствии Лист: когда этот мальчуган начнет путешествовать, я прикрою лавочку. Глаза Шопена были обращены лишь на него. [...] Он говорил, что мальчик исполняет *Концерт e-moll* лучше, чем он сам».

8 декабря. Вписывает в альбом княжны Е. Шереметевой фрагмент первого варианта *Ноктюрна f-moll* ор. 55 № 1. Два дня спустя посылает приятельнице-пианистке Анне де Бельвиль-Ури рукопись *Вальса f-moll* (WN 55) с примечательной просьбой: «Умоляю, оставьте его только для себя. Я бы не хотел, чтобы он увидел свет. Но я с удовольствием послушаю его в Вашем исполнении».

15 декабря. Заканчивает работу над произведениями этого года в такой мере, что предлагает их издание фирме «Брайткопф и Хертель» в Лейпциге: *Балладу f-moll* (600 франков), *Скерцо E-dur* (600 франков) и *Полонез As-dur* (500 франков). Сообщает также о существовании нового *Экспромта* (*Ges-dur* ор. 51). Однако, как выяснится, еще много месяцев не сможет остановиться на окончательном варианте произведений. Раньше других отдаст в печать экспромт. На горизонте появляется новое сочинение — *Ноктюрна f-moll* (из ор. 55).

1843 1 января. Дата, проставленная на рукописи, озаглавленной *Польские песни Шопена*, заключающей в себе копии семи песен — тех же, что были им посланы М. Водзиньской.

11 января. Вписывает в альбом княгине Анне Шереметевой миниатюру *Модерато E-dur* (WN 56).

20 января. «La France Musicale» сообщает о большом концерте в зале барона Ротшильда. В концерте приняли участие ведущие певцы Парижа: Джулия Гризи, Полина Виардо. Джузеппе Марио и Луиджи Лаблаш. «Затем Шопен, этот пианист мира поэзии, исполнил с господином Фильчем захватывающий концерт своего сочинения».

29 января. «Revue et Gazette Musicale» сообщает о музыкальном вечере, на котором один из концертов Шопена играла очень одаренная ученица, графиня Элиза Перуцци; Шопен аккомпанировал ей на другом фортепиано.

5 февраля. Внезапное ухудшение состояния здоровья. Лечение поручено гомеопату, доктору Ж. Молену.

19 февраля. «Kurier Warszawski»: «Силы Шопена слабеют».

26 февраля. Г. Гейне размышляет о плеяде парижских пианистов — о Калькбреннере, Тальберге, Герце, Вольфе. «С Шопеном, — пишет он, — я забываю о совершенстве самой игры и погружаюсь в сладкую бездну его музыки, в томительную прелесть его столь глубоких и столь нежных произведений. Шопен — великий и гениальный поэт звуков, которого нужно называть только в обществе Моцарта, или Бетховена, или Россини». (В первой редакции эссе упоминалось и четвертое имя: Мейербер.) В тот же день «новообращенный» музыкальный критик Л. Рельштаб, собираясь приехать в Париж, через Листа ищет контактов с Шопеном.

17 марта. На концерте-бенефисе Юлиана Фонтаны; возможно, принимает в нем участие. В числе исполнителей тенор Стефан Гротковский, исполнитель песен Шопена и Фонтаны на слова С. Витвицкого.

20 марта. На музыкальном утреннике в Варшаве М. Водзиньска играет одну из баллад.

7 апреля. «Kurier Warszawski» описывает три концерта Листа в Варшаве, на которых он исполнял, в частности, произведения Шопена. После исполнения этюдов и мазурок «все, что заполняло собою концертный зал, слилось в едином крике восторга». 5 апреля Лист посетил родителей Шопена, а также Ю. Эльснера. Миколай Шопен: «Ты очень хорошо поступаешь, не порывая с ним, [...] вы были друзьями». Известное сравнение О. Бальзака: «Нельзя судить о Листе, не услышав Шопена. Венгр — это демон, поляк — ангел» (28.V).

24 апреля. Тринадцатилетний Карл Фильч дает под покровительством Шопена концерт в зале Эрара. Играет, в частности, *Концерт f-moll*. Начало успеха юного пианиста в нескольких столицах Европы.

Апрель. В Лейпциге выходит *Экспропт Ges-dur* op. 51. В «Revue Indépendante» — статья Ж. Санд о парижских лекциях Мицкевича.

7 мая. Ж. Санд (П. Бокажу): «Ноан очень изменился с тех пор, как во времена Вашего пребывания здесь царили веселье и смех. Мое прибли-

жающееся сорокалетие исполнило его серьезностью, а долг в сто тысяч франков, выплату которого я заканчиваю с помощью напряженного труда, изгнал расточительность и часы безделья. Более того, печальное состояние здоровья нашего друга придало нашим нравам меланхолии, или, быть может, сосредоточенности».

22 мая — 28 октября. Четвертое лето в Ноане. В числе гостей вновь Э. Делакура (17–27.VII) и Полина Виардо (1–18.IX). Ж. Санд заботится о ее маленькой дочери Луизетте, которую «Шопен обожает и проводит время, целуя ей ручки»; совместно с П. Леру основывает эфемерное периодическое издание «L'Eclaireur de l'Indre». Шопен этим летом работает над *Ноктюрнами* op. 55 и *Мазурками* op. 56; вероятно, заканчивает и подготавливает к печати прошлогодние опусы.

Май — июнь. Шопен — В. Гжимале: «Погода здесь ни хороша, ни плоха». О Ж. Санд: «В первый день была сильно нездорова; теперь днем очень славно ездит верхом, весела, пишет, рисует, развлекается».

4 июня. Прогулка в окрестностях Ноана на ослице Марго. На следующий день — более дальняя, в Монживр. Ж. Санд: «Фортепиано прибыло и время от времени звучит» (6.VI). «В доме не хватает радости, и я чувствую себя здесь очень одинокой, хотя добрый Шопен все время говорит мне о Вас [Соланж и Морисе] и делает все, чтобы развлечь себя и меня [...] ласточки вьют гнезда над окнами столовой, из чего ты можешь заключить, что в доме тихо и что никто их не распугивает» (13.VI). Оживление вносит лишь дочка Полины Виардо: «танцует, смеется, щебечет, говорит с Шопеном по-польски, с Франсуазой — по-беррийски, а с Пистолетом — на санскрите», «пишет, где только можно» (16.VI). «И вот я одна здесь с Шопеном [...] мокну под дождем всякий раз, как пытаюсь высунуть нос из дому...» (19.VI). «Работаю над *Графиней Рудольштадт* [продолжение *Консуэло*], которая родится в еженощных бдениях. [...] Шопен возобновил знакомство с фортепиано; я сварила традиционное варенье».

28 июня. Ж. Санд (Ш. Марлиани): «Шопен чувствует себя хуже, чем во время прошедшего ненастья».

20 июля. Ж. Санд (П. Бокажу): «Что до ревности некоего молодого человека к некоей старой даме — то все явно успокаивается [...] но не могу сказать, что болезнь полностью излечена и что не нужно обращаться с нею осторожно, скрывая самые невинные вещи... [...] Шопен поживает неплохо. Делакура покрывает полотна прекрасными красками».

10 августа. В лондонском периодическом издании «The Musical World» — полемика по поводу отношений Шопена с парижским «Journal des Débats». Суждения с виду более взвешенные, попытка разделить оценку Шопена — пианиста и композитора: «Каким бы ни было наше мнение об общей тенденции музыки Шопена, он, бесспорно, занимает видное место среди фортепианных композиторов нашей эпохи. Поклонники считают его музыкальным Вордсвортом. [...] Парижане — именно потому, что он был таинственным и непонятым, — тут же приветствовали его как полубога. [...] Мы противимся лишь ошибочному преувеличению ценности Шопе-

на. [...] Как у пианиста и автора полезных, разнообразных и оригинальных фортепианных этюдов, у него мало или, скорее, нет соперников; как мыслящий музыкант он немногим лучше шарлатана». Реакция Шопена на высказывания критиков тех лет неизвестна.

Начало августа. Во время пребывания П. Виардо — «игры, празднества, эмоции, вызванные пением Полины, беррийские танцы, прогулки и долгие странствия». Ж. Санд (М. де Розьер): «Я падаю от усталости и чувствую потребность вернуться к спокойной семейной жизни».

13–17 августа. Шопен в Париже. Общается по издательским делам со Шлезингером, очевидно, привозит ему рукописи *Баллады f-moll*, *Скерцо E-dur* и *Полонеза As-dur*. Договаривается об издании *Консуэло* с П. Леру. Несмотря на большое желание, ему не удается побывать на опере *Эдип* А. Г. Саккини. Забирает из пансиона и привозит в Ноан Соланж.

17 августа. В лондонском «Dramatic and Musical Review»: «Шопен был переоценен энтузиастами романтической школы во главе с Листом и доктором Шуманом. Они вознесли его на высоту, на которую он никогда не мог рассчитывать. [...] С другой стороны, Шопен недооценен сторонниками классической школы, которую представляли Мендельсон или Шпор; они имели поверхностное представление о его произведениях, считали его шарлатаном, который выделился из толпы, очевидно, лишь большей и чрезвычайно смелой эксцентричностью. Несправедливость обеих сторон очевидна для каждого беспристрастного наблюдателя. Ставить Шопена рядом с Бетховеном или Мендельсоном — такой же абсурд, как низводить его до уровня Тальберга или Дёлера. [...] Он является оригинальным мыслителем с неисчерпаемой изобретательностью, [но] неспособен создать крупное произведение».

18 сентября. Начало каникулярных уроков фортепиано у Соланж. Ж. Санд — Мари де Розьер: «Шопен был очень доволен Соланж, то есть Вами. Вам хорошо известно, что она ленива, беспечна и чаще всего полна упрямства; из нее невозможно вытрясти даже нескольких тактов. [...] Несмотря на это, видно, что ее прекрасно учат, что у нее замечательно поставлены руки, очаровательное туше».

2 октября. Шопен — Огюсту Лео: «Я только вернулся из длившегося несколько дней путешествия, довольно утомительного, по берегам Крёза». Ж. Санд: «Нас было десять, и мы были неустрашимы [...] Шопен повсюду взбирался на своем ослике, спал на соломе и никогда не чувствовал себя лучше, чем в пору этих опасностей и усталости». Шопен: «Госпожа Виардо только два или три раза нашла время, чтобы спеть, — небо было так благосклонно, что постоянно приходилось ходить на прогулки. Осень обыкновенно — лучшая пора в Берри...»

15 октября. Передает банкиру Огюсту Лео, занимающемуся финансовой стороной его сотрудничества с издательствами, рукописи произведений, предназначенных для Весселя в Лондоне. Очевидно, речь шла о *Балладе f-moll*, *Скерцо E-dur* и *Полонезе As-dur*. Пользуясь случаем, делает комплимент И. Мошелесу (родственнику Лео, концертировавшему в это время в Париже): «Я сожалел, что меня там не было. Это бы меня немного ожи-

вило и увело с торных и пустых путей современной музыки. обычно такой банальной». В тот же день посылает в Лейпциг собственноручно переписанные рукописи тех же произведений. Лейпцигское издание опусов 52—53 выйдет уже в ноябре, парижское — в декабре, лондонское — лишь в марте следующего года.

29 октября. Возвращение в Париж (с Морисом Сандом). Ж. Санд (вместе с Соланж) остается в Ноане еще на месяц; у нее гостит Ф. Роллина. Шопена опекают Ш. Марлиани и М. де Розьер, действуя строго согласно предписаниям: «Пожалуйста, заботьтесь о нем даже вопреки его воле. Он плохо следит за собой, когда меня нет, а его слуга [Ян] — это человек добрый, но глупый. Я не беспокоюсь о его обедах, потому что его будут приглашать со всех сторон [...] но утром, в спешке перед уроками, он может забыть проглотить чашку шоколада или бульона». Начало занятий; в числе учеников: Камилла О'Мира, впоследствии Дюбуа, Джейн Стирлинг и Зофия Розенгарт, впоследствии жена Богдана Залеского. Все три ученицы сохранили экземпляры нот с собственноручно вписанными Шопеном пометами, поправками, вариантами.

3 ноября. В Opéra Comique на премьере оперы *Миньон* Амбруаза Тома.

4 ноября. Ж. Санд — Э. Делакура: «Если бы это было возможно, я сказала бы: приезжай провести у меня последние дни осени. Но твоя жизнь опутана узами, так же как и моя. Если бы ты был в моих руках, я заботилась бы о тебе как нужно и ты был бы силен, как турок. Ты, может быть, слушался бы меня лучше, чем Шопен».

5 ноября. Из дневника З. Розенгарт: «Об его игре я не смею ничего сказать, потому что все слова бледны, жалки; в ней столько любви, поэзии, разума, величия, нежности, что совершенно забываешь о людях, о мире, о нем...».

9 ноября. Ж. Санд — сыну: «Мне приснился Мицкевич, скажи об этом Шопену, пусть напишет мне, хороший это знак или дурной».

10 ноября. Шопен болен; его лечит доктор Молен.

12 или 13 ноября. Ж. Санд — Фердинанду Франсуа из «Revue Indépendante»: «Итак, прошу, приезжайте. [...] Я попрошу Шопена, чтобы он уговорил Вас посетить меня по делам „Revue“ [...] Здесь нет обмана. Это будет на моей совести. [...] В возрасте сорока лет я готова быть смешной, имея при себе ревнивого любовника. Я потакаю его капризам и таюсь от него даже тогда, когда делаю что-то хорошее и исповедую свою религию».

16 ноября. Ж. Санд — сыну: «Его письма печальны и кратки. Позаботься о нем. [...] Замени меня немного».

25 ноября. Вечер у Ротшильдов и Штокхаузендов.

16 декабря. Подписывает с издательством «Брайткопф и Хертель» в Лейпциге контракт, по которому уступает право собственности «на все времена и для всех стран, за исключением Франции и Англии» на тридцать три опуса, с 12 по 54, за исключением тех, которые уступил ранее другим австрийским и немецким издателям: Кистнеру (ор. 13 и 14), Петерсу (19) и Хофмайстеру (51) в Лейпциге, Шлезингеру (32) в Берлине, Шуберту (43) в Гамбурге, а также Мекетти (44, 45, 50) в Вене. Контракту сопутствует гонорар.

19 декабря. Готов послать в Лейпциг рукописи двух, возможно, уже законченных новых опусов: *Ноктюрнов* ор. 55 и *Мазурок* ор. 56.

27 декабря. Вместе с Ж. Санд на польском благотворительном базаре, организованном княгиней Анной Чарторыской. Приблизительно в конце этого или начале следующего года получает от Шлезингера только что изданное им переложение для фортепиано *Страстей по Матфею* Баха с посвящением.

1844 5 января. Зофия Розенгарт рассказывает о том, как проходил урок: «под конец он вдохновенно говорил обо всех черных делах Николая и о желании возродить Польшу».

Середина января. Шопен болеет, «страшно простужен и ужасно кашляет уже два дня» (Ж. Санд — доктору Ж. Молену).

19 января. Ж. Санд (Ш. Дюверне): «Шопен испугал нас своей болезнью, но он поправляется так же быстро, как и заболевает».

23 (?) января. Ж. Санд (Ф. Франсуа): «он вновь находится в свойственном ему состоянии болезненности и, наверное, забыл о своем приступе ревности к Вам. [...] Если бы это не причиняло ему боли, то смешило бы меня, особенно сейчас, когда я чувствую себя такой далекой от всех сердечных бурь».

2 февраля. Посвящает Богдану Залескому в день его именин небольшой сольный концерт: играет прелюдию, мазурку, полонез и *Колыбельную* («о которой пани Говман сказала, что так, должно быть, пели ангелы в Вифлееме»), а также импровизирует. Поэт пишет в дневнике: «он вызвал все дорогие и скорбные голоса прошлого, заходился плачем думок и, наконец, закончил: *Еще Польша не погибла!* — во всех тонах, от боевого до [тона] детей и ангелов».

Февраль. Берет несколько уроков семнадцатилетний Игнацы Кжижановский.

20 февраля. Ж. Санд (Ш. Дюверне): «Мой бедный Шопен только что снова перенес страшный приступ. [...] Состояние его здоровья плачевно, а мое сердце печально». Между 20 и 29 февраля несколько раз вызывали доктора Молену.

3 марта. «La France Musicale» сообщает о тяжелой болезни Шопена; плохое самочувствие длится начиная с зимы и на протяжении всей весны.

18 марта. Концерт ученика, Адольфа Гутмана.

23 марта. Музыкальный вечер Шопена с беррийским и польским фольклором в программе.

21 апреля. Талантливая ученица, княгиня Элиза Перуцци, на музыкальном утреннике исполняет *Концерт* Шопена; композитор — за вторым фортепиано. В том же году выходит *Тракт об инструментовке*, в котором Г. Берлиоз цитирует *Larghetto* из концерта как пример своеобразной инструментовки.

25 апреля. В обзоре «музыкального сезона в Париже» Г. Гейне пишет: «И вновь я вынужден вернуться к тому, что есть только три пианиста, заслуживающих пристального внимания: Шопен, композитор возвышенный, который, к сожалению, был тяжело болен этой зимой и появлялся

мало, затем — Тальберг, музыкальный джентльмен [...] и, наконец, наш Лист, который, несмотря на все двуличие, остается нашим Листом». Далее следует меткое описание явления «листомания».

28 апреля. Вместе с Ж. Санд на концерте Алькана; среди присутствующих — Ф. Лист и А. Дюма-отец.

3 мая. В Варшаве умирает Николай Шопен.

17 мая. Фридерик постоянно болен. В течение этих недель многократно вызывался врач.

25 мая. Вместе с Ж. Санд на *Антигоне* Софокла с музыкой Мендельсона, при участии П. Бокажа. После спектакля Ж. Санд отваживается известить Шопена о смерти отца: «Он сломлен [...] не хочет никого видеть». Несколько дней спустя Юстине Шопен: «Вы знаете, как глубока его боль, но, слава богу, он не болен. Я посвящу мои дни Вашему сыну; я считаю его своим собственным сыном».

29 мая — 28 ноября. Пятое, «кульминационное» лето в Ноане, увенчавшееся созданием *Колыбельной* ор. 57 и *Сонаты h-moll* ор. 58.

7 июня. Ж. Санд (Мари де Розьер): «Шопен еще недостаточно пришел в себя, чтобы сказать, чего хочет». Кроме того: «Его жестоко мучила зубная боль. [...] Сол[анж] еще не могла брать у него уроки; [...] она любит играть на прекрасном пианино у себя в комнате, но не работает. Надеюсь, она будет более усердна, когда за нее возьмется Шопен».

13 июня. Юстина Шопен — Ж. Санд: «Мать Фридерика искренне благодарит Вас и веряет свое любимое дитя Вашим материнским заботам».

13 июля—3 сентября. Чтобы поддержать самочувствие Шопена, в Париж и Ноан приезжает его сестра Людвика с мужем, Каласаты Енджеевичем. Шопен приезжает за ними в Париж и показал им город, «что его, однако, очень утомило».

16 июля. Подписывает договор с фирмой «Брайткопф и Хертель» на два *Ноктюрна* ор. 55 и три *Мазурки* ор. 56.

26 июля. Вновь оказывается в Ноане, оставив родных еще на неделю в Париже. Ж. Санд: «Я не могу его корить за то, что он любит меня так, что не может больше обойтись без меня». Совместное письмо В. Гжимале, получившему травмы при случайном падении; Шопен: «Твое *salto mortale* с этой лестницы...», Ж. Санд: «Итак, ты разбил себе задницу?».

1 августа. Первое из серии писем Огюсту Франкомму, взявшему на себя контакты с издателями. Шопен передает множество мелких бытовых поручений своей ассистентке Мари де Розьер.

9 августа. Людвика с мужем в Ноане; пробудут там до 28 августа.

30 августа. В Париже с гостями из Варшавы — в театре, смотрят Рашель.

2 сентября. Прощальный музыкальный вечер в Париже перед возвращением Людвики и ее мужа на родину. В вечере принимает участие Франкомм. Дата «3 сентября, половина третьего ночи» обозначена на фортепианной версии песни *Весна* на слова С. Витвицкого.

3 сентября. К Мари де Розьер: «Итак, нам снилось, что мы видели Людвигу. Вы были как нельзя более любезны. Благослови Вас Бог».

8 сентября. Ж. Санд (Ш. Марлиани): «Что до сестры Шопена, то это женщина совершенно исключительная для своего времени и своей страны, а характер у нее ангельский. [...] Шопен благодаря своей сестре, которая более прогрессивна, чем он, отбросил, кажется, все свои предрассудки. Это замечательное обращение, которого он сам не заметил».

18 сентября. Посылает Людвиге в Варшаву рукопись песни *Пригожий па-рень*, первой из песен, сочиненных на слова Б. Залеского, а также ноты песен, которые пелись в Ноане. Письмо подписано: «Твой старый Ш.». Многие письма этого года — В. Гжимате. О. Франкомму — подписаны так же. Письмо к Ж. Санд (от 2.XII) заканчивается словами: «*Ваш все более старый, старый как никогда, исключительно, невероятно старый*»; другое (от 5.XII): «*Ваш старый как мумия Шопен*».

22–27 сентября. Приезд на несколько дней в Париж по издательским делам — собственным и Ж. Санд. Деловые встречи с О. Франкоммом, О. Лео и М. Шлезингером (?). Визит с В. Гжималой к княгине А. Чарторыской; музицирование с Франкоммом (исполнение сонаты для фортепиано и виолончели); долгая беседа с больным Делакура: «о музыке, живописи, а прежде всего о Вас» (Шопен — Ж. Санд).

3 ноября. Мендельсон, извинившись за назойливость, просит «несколько тактов Шопена» для своей жены Цецилии.

12 ноября. Ж. Санд — Э. Делакура: «Шопен готовит багаж новых сочинений, считая, по обыкновению, что способен создавать лишь вещи жалкие и достойные презрения. Самое забавное, что он говорит это с глубокой убежденностью».

29 ноября. Возвращение в Париж на зиму. Ж. Санд пока остается в Ноане. В числе учеников — будущие редакторы произведений Шопена: норвежец Томас Теллефсен, несколько лет пытавшийся проникнуть к Шопену, и армянин Кароль Микули, специально приехавший в Париж, чтобы брать у него уроки. По его воспоминаниям, «он, конечно, ставил перед своими учениками высокие требования как касательно одаренности, так и трудолюбия, и потому часто случались те бурные уроки (*leçons orageuses*), как мы их называли, после которых не один из нас покидал с заплаканными глазами высокий алтарь на Cité d'Orléans или rue St. Lazare, однако всегда — без тени обиды или неприязни к любимому учителю». Два изданных в августе этого года опуса посвящены ученицам: Джейн Стирлинг — *Ноктюрны* op. 55, Катерине Маберли — *Мазурки* op. 56.

1 декабря. Возобновление частых контактов с О. Франкоммом.

2 декабря. Шопен покупает для Ж. Санд материал на платье «из черного левантина, самого лучшего качества; очень красивый, скромный, но в хорошем вкусе».

5 декабря. Шопен — Ж. Санд: «Я представляю Вас утром, в шлафроке, окруженную Вашими дорогими детьми [...]»

12 декабря. В Париж, на Орлеанскую набережную, приезжает из Ноана Ж. Санд.

21 декабря. Шопен предлагает М. Шлезингеру *Колыбельную* ор. 57 и *Сонатату* ор. 58.

Конец года. Э. Делакруа — Шопену: «Грустно, что жизнь проходит, а мы не видимся. [...] Я считаю Вас одним из тех, кто делает честь нашему жалкому роду».

1845 4 января. В театре с Ж. Санд, на премьере пьесы Эрнеста Легуве *Герреро*.

6 января. Вероятно, на *Макбете* Шекспира с Макриди в главной роли.

10 февраля. Ж. Санд — Пьеру Бокажу: «То, что я Вас любила, составляет одно из сладчайших и драгоценнейших воспоминаний моей жизни. Я не скрывала бы этого ни перед кем, если бы мы оба не имели семьи и не были связаны узами, которые нужно уважать. [...] Я не склоняю Вас посетить меня. Я была наказана [...] в тот самый день, когда сказала правду о нас с Вами этому нежному сердцу, которое было слишком слабым, чтобы вынести правду». Поддерживает близкие отношения с Луи Бланом.

Февраль. Ю. Словацкий (матери): «Видела ли Ты, чтобы кто-то, сильно расчувствовавшись от музыки Шопена, наутро стал лучше, прекраснее, милосерднее, превратился бы в героя?».

26 февраля. Шопен несколько дней болен. Вызван доктор Молен.

5 марта. Прерывает уроки из-за «астмы».

21 марта. Вместе с Ж. Санд слушает в консерватории *Реквием* Моцарта. Двумя днями позже с Ж. Санд и Э. Делакруа — *Сотворение мира* Гайдна. В тот же день тенор Стефан Гротковский исполняет у Шопена песни на слова С. Витвицкого.

22 марта. Ж. Санд, в ответ на письмо С. Витвицкого: «Вы несгибаемый христианин, а у этого учения такое великое и прекрасное содержание, что я готова простить Вам его форму. Несмотря на это, Вы не обратите меня. [...] Я надеюсь, что буду спасена, как и всякая другая, хотя, как всякая другая, творила зло. Потому что там, наверху, больше милосердия, чем здесь, на земле, пороков. [...] О Мицкевиче ничего не могу Вам сказать, я не видела его, в этом году нет лекций, я не читала его книги. Я считаю его великой, но больной душой и верю, что он идет по пути истины. [...] Господь Бог его тоже не покинет».

23 марта. Пасха. Шопен — С. Витвицкому: «Мне здесь Тебя в этом году очень не хватало. С Тобой я мог бы выплакаться». Слушает свои песни на слова поэта в исполнении Гротковского. Огорчен положением дел в той части польской эмиграции, которую увлекли идеи товянизма: «Говорят, что они написали покаянное письмо Августейшему [царю]. Но вот что печально — это что двое из них [...] составили у нотариуса акт, что отдают себя во владение Товяньскому, как вещь, как рабы. [...] Возможно ли большее безумие!». Тревожится за Мицкевича, который «курса в этом году не читает» и от которого «многие его сторонники отступаются». «Залеского я видел однажды, он был так добр, что навестил меня. Я бы его чаще рад был видеть».

11 мая. В Вене в возрасте четырнадцати лет умирает самый одаренный из учеников, Карл Фильч. По общему мнению, он был гениальным пианистом, самым близким Шопену по стилю исполнения.

20 мая. В альбом Анны и Елизаветы Шереметевых вписывает *Прелюдию c-moll* из оп. 28.

26 мая. Польский вечер у князей Чарторыских. Играют: Шопен и Антони Контский, ученик Дж. Фильда. Шопен не слишком успешно пытается помочь Контскому в привлечении публики на его концерт.

29 мая. Вместе с Ж. Санд на представлении приехавшей из Америки группы Les Indiens Joways. Ж. Санд откликается на встречу с «дикарями» статьей *В гостях у парижских дикарей*.

Июнь. Выходят: *Колыбельная* оп. 57 и *Соната h-moll* оп. 58.

9 июня. Ж. Санд: «Маэстро купил экипаж...» в целях облегчения поездок в Ноан.

13 июня — 28 ноября. Шестое лето и осень в Ноане. В числе гостей вновь Полина Виардо со своим испанским репертуаром, который Шопен слушает «с огромным восторгом». По-прежнему учит Соланж; играет с ней в четыре руки, а также — в шахматы. Это, как отмечает Ж. Санд, «большая, красивая девушка». Ж. Санд пишет в Ноане два новых романа: *Грех господина Антуана* и *Чертова лужа*. Возникают первые серьезные недоразумения между Шопеном — и Морисом, которого поддерживает Ж. Санд.

8 июля. В. Гжимале: «А деревня сейчас прекрасна, не то, что несколько недель назад. Тут были сильные грозы и ливни. Реки, даже маленькие ручьи, необычайно разлились. Старики такого не помнят. Разрушило мельницы, посрывало мосты». Огюсту Лео: «Деревня так прекрасна, что я весьма сочувствовал бы Вам из-за Вашего заточения в городе, не будь это Париж».

18–20 июля. Родным: «Я не создан для деревни, однако дышу свежим воздухом. Много не играю, потому что у меня расстроилось фортепиано, пишу еще меньше. [...] Я всегда одной ногой у вас — другой ногой в соседней комнате, где работает Хозяйка Дома, — вовсе не у себя в этот момент — но, как всегда, в неких странных мирах. Это, наверное, те самые *espaces imaginaires*, — но я этого не стыжусь; ведь это у вас родилась поговорка: «Благодаря воображению поехал на воцарение», а я настоящий слепой мазур. И потому, не заглядывая далеко, я написал 3 новые мазурки [оп. 59], которые, наверное, выйдут в Берлине». Сочиняет также две песни на слова Б. Залеского: *Две смерти* и *Нет мне отрады* — думку-балладу и думку-размышление. Томик поэзии Залеского (недавно изданный в Познани) лежит, как он пишет, на столе рядом с книгой по истории А. Тьера, контрапунктом Керубини и новыми рукописями.

Предлагает, чтобы мать зимой приехала в Париж, воспользовавшись любезностью княгини Обресковой, матери ученицы, которая по пути из России будет проездом в Варшаве. Предложение отклонено: «Мне пришлось бы остаться у Тебя на всю зиму, а что Ты, бедный, будешь со мной делать?».

26 июля. В Ноане — праздник в день святой Анны. Танцы на лужайке перед церковью под музыку волюнок.

Август. Узнает, что Ю. Новаковский играет в Варшаве его *Колыбельную*: «мне кажется, что я его слушаю издалека...» Новое письмо родным, такое же пространное, как предыдущее, с тысячами сообщений, новостей, зани-

мательных рассказов и сплетен. Признание, сделанное в состоянии кризиса: «Не знаю, как это получается, но я не могу делать ничего путного, а ведь я не ленюсь, не слоняюсь из угла в угол, как при вас, а целыми часами и вечерами сижу в своей комнате. Но я все-таки должен закончить некоторые рукописи перед отъездом отсюда, потому что зимой сочинять не могу. После вашего отъезда я написал только ту [*h-moll* ор. 58] сонату. Сейчас, кроме новых мазурок [ор. 59], у меня нет ничего готового к печати, а нужно». Среди рукописей, над которыми работает, уже, вероятно, появились черновики *Баркаролы* ор. 60, *Полонеза-фантазии* ор. 61, *Ноктюрнов* ор. 62, возможно, также *Сонаты g-moll* ор. 65.

4 сентября. Ставшая уже традиционной поездка всем обществом в Буссак и на скалы Жоматр. Шопен путешествует верхом на осле, Соланж — на лошади, Ж. Санд и остальные — пешком. Осматривают городок — «очень старый, замок над Крёзом с древними воспоминаниями [...] камни друидов; окрестности, славящиеся красотой».

Осень. Мари де Розьер: «Мы поживаем здесь неплохо, за исключением фортепиано, из которых одно [Соланж] не делает абсолютно ничего, а второе очень мало. То [которое] очень мало, конечно, мое». Ж. Санд: «Соланж одевается и раздевается, садится на коня и слезает, чешется, зевает, раскрывает книгу и закрывает, расчесывает свои волосы...» По-видимому, она кокетничает с Шопеном.

19–25 сентября. Шопен в Париже, по издательским делам — собственным и Ж. Санд.

8 октября. Посылает Мендельсону, для его жены Цецилии рукопись *Мазурки As-dur* из ор. 59.

28 октября. Ж. Санд начинает писать роман *Чертова лужа* и через четыре дня заканчивает его. Он будет посвящен «моему другу Ф. Шопену». Его автограф получит Людвика Енджеевич.

28 ноября. Возвращение Шопена в Париж: «Уже начинаю свою круговерть». Вынужден расстаться с найденным ему Витвицким слугой Яном, к которому очень привязался: тот сделался источником конфликтов в доме. Т. Альбрехт находит ему нового — «француза Петра — очень порядочного, проворного и, надеюсь, верного человека, который 7 лет служил у родителей моего *Вальса Es-dur* [у четы Хорсфорд]».

12 декабря. Начинает письмо к родным, которое будет писать в течение двух недель, собирая сведения, могущие показаться интересными в Варшаве, — важные и мелкие. «Я сегодня дал только один урок, госпоже Ротшильд, а два отменил, потому что у меня были другие дела». Продолжает работу над сочинениями: «Сейчас мне бы хотелось закончить *Сонату с виолончелью* [закончит ее лишь в 1847 году], *Баркаролу* и кое-что еще, что не знаю, как назову [*Полонез-фантазия*], но сомневаюсь, что у меня будет время, потому что уже начинается суматоха. Меня одолевают вопросами, не дам ли я концерта». В этом сезоне не соберется дать концерт, так же как и в будущем. Бывает с Ж. Санд в театре и в опере; этим вечером — на балете *Дьявол на четверых*, который танцевали «в наших [польских?] костюмах».

15 декабря. Надписывает и посылает Людвиге и Изабеле библиофильское издание *Beauté de la Saint Bible*, Ветхого и Нового Заветов с английскими гравюрами. «Гравюры эти считаются здесь очень хорошими; это картины знаменитейших мастеров старой и новой школы: Рафаэля, Рубенса, Пуссена, многие из этих картин есть здесь в Лувре, может быть, Людвика их вспомнит».

16 декабря. Вместе с Ж. Санд, Соланж и Морисом в театре «De la Porte-St.-Martin» на пьесе Деннери *Мари-Жанна* с Мари Дорваль в главной роли. «Сцена чрезвычайно удачна. Все ревут; в зале только и слышно, как утирают нос».

17 декабря. В опере на *Севильской звезде* М. У. Балфа по Кальдерону. Она «совсем нехороша». В ложе — Дж. Мейербер.

Около 20 декабря. Шопена посещает концертирующий в Париже Лист: «Он распространялся на тему п[ани] Калерджи, а из своих расспросов я вижу, что больше болтали, чем что-то было». Его посещает также пианист А. Кленгель, знакомый по Дрездену.

24 декабря. Родным: «Сегодня Сочельник Рождества Христова, наша Пана Звездочка. Здесь этого не знают. Обедают, как обычно, в 6-ть, 7-мь или 8-мь, но все же в некоторых протестантских домах сохраняют эти традиции. [...] Все протестантские дома празднуют Сочельник Рождества Христова, но обычный парижанин не чувствует разницы между сегодня и вчера. Здесь грустный Сочельник, потому что они больны и не хотят никакого врача. [...] Что я отчаянно кашляю, в этом нет ничего удивительного, но у Хозяйки Дома такой насморк и так болит горло, что она вынуждена не выходить из своей комнаты, что ее сильно раздражает. Обыкновенно чем здоровее человек, тем менее терпелив к физическим страданиям. [...] Я часто спрашиваю себя, как нетерпеливые люди смогли бы жить под небом еще более скверным, чем здешнее. Порой за пару часов солнца я отдал бы пару лет жизни».

Конец года. Ж. Санд — Фердинанду Франсуа: «Я тотчас же побежала бы к тебе, если бы не эта злосчастная, страстная ревность, которая тебе знакома».

1846 Январь. Начало восстания в Великопольше и Галиции. Очевидно, именно к этому времени относится шутливая фраза Ж. Санд: «В Кракове дерутся, а Вас там нет?».

29 января. В поместье Отель-Ламбер на балу у князя Чарторыского, устроенном в пользу польских эмигрантов.

Начало февраля. Болен. Ж. Санд: «Врач разрешает Шопену пить воду, подкрашенную вином». Просит у Делакура бутылку бордо...

20 февраля. Вновь бал в Отель-Ламбер. Ж. Санд: «Это была настоящая феерия». На нем было около 3500 человек, он «принес 60 000 франков чистого дохода».

5 марта. Поздравление от Б. Залеского: «Не хочу мешать уроку, но выражаю самые горячие пожелания в день именин. Дай Боже! в будущем году высказать их уже в свободной и независимой Польше. Дела в Кракове об-

стоят отлично». Накануне краковское восстание потерпело поражение, о чем он еще не мог знать.

14–22 апреля. Заболевает более серьезно. Восстанавливает силы в окрестностях Тура, у родственников О. Франкомма.

27 (?) апреля. Ж. Санд (Морису): «Шопен уехал в Тур простуженным, а вернулся здоровым. Но более задиристым и больше чем обычно ищет дыры в целом. Меня это смешит, мадемуазель де Розьер доводит до слез. Соланж отдает ему с лихвой...». Ж. Санд завязывает мимолетную дружбу с каменщиком и поэтом в одном лице, Шарлем Понси.

1 мая. Ж. Санд (Морису): «Вчера Шопен устроил нам прием с музыкой, цветами и пирушкой. Были князь и княгиня Чарторыские, княгиня Сапега, Делакура, Луи Блан... Были также д'Арпантиньи, Дюверне с женой, д'Ор и т. д. и, наконец, Полина и [Луи] Виардо».

27 мая — 12 ноября. Седьмое (последнее) лето и осень в Ноане. В числе гостей — Лаура Чосновска, П. Виардо, Э. Делакура, Э. Араго, В. Гжимала. Тяжелая работа над завершением *Ноктюрнов* ор. 62 и *Сонаты g-moll* ор. 65. «Как-то у меня не идет, но я должен с этим смириться. Кашляю достаточно. У меня снова было кровотечение, но это ничего».

31 мая. Троицын день. Просит М. де Розьер прислать ноты: «мою маленькую партитуру *Реквиема* Моцарта; [...] она лежит рядом со *Stabat Mater* [Россини]».

25 июня. В «*Courcier Français*» начинает выходить роман Ж. Санд *Лукреция Флориани*, которую по вечерам у камина читает автор. Образ отрицательного героя повсеместно связывают с Шопеном. Э. Делакура (К. Жобер): «Я испытывал мучения во время этого чтения. Палач и жертва равно меня удивляли. Госпожа Санд не чувствовала себя смущенной, а Шопен неустанно восхищался повествованием». Г. Аллар (Сент-Бёву): «Как сильно рассердила меня Лукреция! [...] Госпожа Санд [...] отдает нам на растерзание Шопена с отталкивающими кухонными подробностями, с хладнокровностью, ничем не оправданной».

8 июля. О. Франкомму: «Я делаю все, что в моих силах, чтобы работать, — но как-то у меня не идет — а если так, то мои произведения не будут напоминать ни щебета малиновки, ни даже звука бьющегося фарфора. Я должен с этим смириться».

9 июля. Один из музыкальных вечеров в Ноане — памятный, подробно описанный Элизой Фурнье из Ла-Рошели. «Пение П. Виардо, потом Шопен сел играть и почти до полуночи непрерывно вел нас по своему желанию от безмятежности к печали, от радости к серьезности. [...] Замечательная простота, сладость, доброта и юмор. В этом последнем жанре он сыграл нам пародию на оперу Беллини, над которой мы без конца смеялись». В импровизации прозвучали: «молитва поляков в несчастье, от которой на глаза наворачивались слезы; потом этюд с мелодией набата, заставивший нас содрогаться; затем — траурный марш, такой серьезный, такой мрачный, такой горестный». Переход к более легкому репертуару открыло пение Ж. Санд, после чего начались беррийские народные танцы

и песни, имитация музыкальных табакерок, например тирольской мелодии, в которой «отсутствует один тон, и каждый раз, когда он должен прозвучать, механизм заедает».

Июль. В Ноане гостит В. Гжимала с графиней Лаурой Чосновской. Ж. Санд: «Между нами говоря, это не та особа, которая необыкновенно пришлась мне по вкусу. У нее слишком много финтифлюшек на платьях, а ее записочки, надушенные пижмой, вызывают у меня мигрень. Я не нахожу, чтобы она была так проста и свята, как кажется Шопену. Но встреча с ней и разговоры о родине и родных доставляют ему такое удовольствие, что я проявляю по отношению к ней чрезвычайную любезность». Шопен: «Несмотря на то что здесь были с нею вежливы, после ее отъезда [19.VII] — шуточки, после шуточек — грубость». Впоследствии он посвятит ейopus мазурок, первая из которых, *H-dur*, была создана этим летом.

21 июля. Ж. Санд — М. де Розьер: «Однажды я отважилась выложить правду в глаза и пригрозить, что в конце концов это может мне надоесть».

16 августа. Очередной гость в Ноане — Э. Делакруа; пробудет до тридцатого августа.

19 августа. Э. Делакруа (Ф. Вийо): «Шопен играл мне Бетховена чудесно; это более ценно, чем все теории».

29 августа. Ж. Санд — П. Виардо: «Мы провели лето довольно уединенно, в семейном кругу. Радовались жаре и плескались в реке. [...] Потом — завтрак на траве в лесу Vaugray».

30 августа. Передает Огюсту Франкомму через Э. Делакруа три рукописи (*Баркаролы* op. 60, *Полонеза-фантазии* op. 61 и *Ноктюрна* op. 62) для парижского издания. Заодно — о Делакруа: «он замечательный артист — я провел с ним чудеснейшие мгновения. Он обожает Моцарта, знает все его оперы наизусть». С того же дня в Ноане новый гость: Эммануэль Араго; остается там на месяц.

13 сентября. Рекомендует О. Франкомму, что предпринять в сложной ситуации с издателями: «не отдавай им моих рукописей, пока не получишь условленной суммы наличных, и вышли мне пятьсот франков». Вероятно, находится в трудном материальном положении: «Тысячу раз благодарю Тебя, дорогой друг, за Твое доброе сердце и дружеское предложение. Сохрани свои миллионы до другого раза».

3 октября. Ж. Санд — Ш. Марлиани: «Шопен, наверное, вскоре уедет к своим урокам. Пока год прошел для него неплохо, хотя он постоянно жалуется и, я думаю, в действительности страдает от вечного и неопределенного плохого самочувствия. Но ест и спит он как все, и не пролежал в постели ни дня с тех пор, как мы здесь». Шопен вернется в Париж в середине ноября, Ж. Санд останется в Ноане до февраля.

11 октября. В большом письме к родным — десятки свежих известий: о знакомых из Ноана и Парижа, о научных открытиях и изобретениях в разных областях, о новостях оперной жизни и жизни семейства в Ноане: «в работе», как он говорит, два брака: Соланж (17 лет) и Мориса (24). Жалуется: из-за необходимости расстаться с польским слугой (Яном) «со времени

отъезда Лорки [Чосновской] я ни слова по-своему не сказал». Что касается творчества: «Своей *Сонатой* для виолончели я то доволен, то нет. Швыряю в угол, потом снова подбираю. У меня три новые *мазурки* [ор. 63], не думаю, чтобы со старыми дырами, но нужно время, чтобы верно судить. Когда делаешь, кажется, что хорошо, потому что иначе ничего не напишешь. Только потом приходит размышление и отбрасываешь либо принимаешь. Время — это лучшая цензура, а терпение — прекраснейший учитель». «Тут было такое прекрасное лето, какого уже давно не помнят».

9. Годы одиночества. 1846–1849

1846 **Середина ноября.** Возвращение из Ноана в Париж. Уроки с прежними и новыми учениками; среди новых — Казимеж Верник из Варшавы. Выходят произведения, окончательно завершённые этим летом: *Баркарола Fis-dur* ор. 60, *Полонез-фантазия As-dur* ор. 61, а также *Ноктюрны H-dur* и *E-dur* ор. 62.

28 ноября. Шопен — свидетель на венчании своей ученицы Зофии Розенгарт с Богданом Залеским в церкви Св. Роха. По-видимому, тогда исполнялось (голос и орган?) посвященное молодоженам *Veni Creator* (неизвестное, утерянное).

9 декабря. Ж. Санд — Эммануэлю Араго: «Мне очень нравится этот мальчик [Ж. П. Гетцель]. Я не говорю этого при Шопене, поскольку он сразу усматривает во всем л о в о в ь. Но мне с любовью, как тебе известно, уже давно не по дороге». Приглашает на зиму в Ноан журналиста Виктора Бори.

19 декабря. Шопен на вечере у князя и княгини Чарторыхских в Отель-Ламбер. Запись об этом — в дневнике Леонарда Недзьвецкого.

24 декабря. Вновь принимает участие в пении по случаю именин кн. Адама Чарторыхского.

30 декабря. Визит к Чарторыхским вместе с В. Гжималой.

1847 **Около 18 января.** Музыкальный вечер у Дельфины Потоцкой. Шопен играет для польских друзей. Рассказ об этом — в переписке Д. Потоцкой и З. Красиньского.

28 января. Умирает один из друзей, Изидор Собаньский, повстанец, в эмиграции входивший в круг Чарторыхского.

4 февраля. На балу в Отель-Ламбер.

7 февраля. Ж. Санд вместе с Соланж и Морисом в Париже. В письме Ш. Марлиани: «Будем прощать другим их странности и ребячества. [...] Я научилась любить людей несмотря ни на что, без надежды и попыток их изменить» (11. II).

17 февраля. Шопен заканчивает *Сонату для фортепиано и виолончели g-moll* ор. 65, начатую в 1845 году. Ее первое «чтение». В. Гжимале: «Приходи обязательно. [...] Я сыграю дуэт с Франкоммом. [...] Сегодня среда, Чистый понедельник. Приди хоть на покаяние, что грустно провел Масленицу».

21 февраля. Вместе с Ж. Санд и Э. Делакура на камерном концерте. Э. Делакура: «Ангельская музыка. Один из последних квартетов Гайдна. Шопен

сказал мне, что это, столь восхищающее нас совершенство дал композитору опыт. Моцарт, прибавил он, не нуждался в опыте: его знания и вдохновение были на одном уровне». Кроме того, исполнялись произведения Моцарта и Бетховена.

7 марта. Вместе с ученицей Камиллой о'Мира играет на вечере у графини де Курбонн.

12 марта. Вечер у Ж. Санд. Среди гостей — Э. Делакруа и скульптор Огюст Клезенже. Делакруа: «Шопен угостил нас капелькой музыки».

23 марта. Музыкальный вечер у Шопена в честь Дельфины Поточкой, «которую вы знаете, как я люблю». Играет вместе с Франкоммом *Сонату g-moll* в присутствии Анны и Адама Чарторыских, княгини Марии Вюртембергской, сестры Адама, а также Ж. Санд.

28 марта. В длинном, писавшемся три недели письме родным благодарит за присланные ему польские музыкальные издания: *Религиозные песнопения* Юзефа Стефани и *Песни польского народа* (версия от 1842 года для голоса и фортепиано) Оскара Кольберга. Критическое отношение к обработке аутентичной народной музыки: «Намерение доброе, да кишка тонка. При виде подобных вещей я часто думаю, что лучше бы их не было вовсе, ибо такая вымученная работа только спутает и осложнит труд гения, который когда-нибудь отыщет там истину. А до того все эти красоты останутся с приклеенными носами, нарумяненные, с отрезанными ногами или на ходулях — посмешищем для тех, кто бросит на них мимолетный взгляд. [...] Если встретите где-нибудь Стефани, то поблагодарите его, так же как и Кольберга, за его усердный труд».

Апрель. При посредничестве Шопена в Париже печатаются посвященные ему *Фортепианные этюды* Юзефа Новаковского. «Добрый малый, но такой балбес, что боже сохрани. [...] Я его все равно люблю, потому что это очень старый знакомый [...] Как только мог, я помогал ему здесь, но часто я стучался к нему в душу, но никого не было».

1 апреля. Э. Делакруа показывает Ж. Санд и Шопену их портреты — в виде Данте и Аспазии, — изображенные на куполе Люксембургского дворца.

6 апреля. Ж. Санд вместе с Соланж возвращается в Ноан.

13 апреля. О. Клезенже просит руки Соланж; предложение принимается. В Ноане за идиллией следует серия семейных скандалов.

14 апреля. Визит А. Вьетана; совместное музицирование.

15 апреля. «Вечер я провел у себя, наигрывал, напевал песни с берегов Вислы».

В середине апреля Ж. Санд начинает писать *Историю моей жизни*. Уже в том же году подписывает договор об ее издании. Шопен позирует для ряда портретов: 16 апреля его пишет Ари Шеффер, 19 апреля — Ш. Анри Леман, а 2 мая — Франц К. Винтерхальтер.

16 апреля. Ж. Санд — сыну о замужестве Соланж: «Ни слова Шопену. Это не его дело; когда Рубикон перейден, все „если“ и „но“ приносят только вред». Шопен — родным: «Ее новый роман называется (пока) *Piccinino* (что значит: маленький). Действие происходит на Сицилии. Много пре-

красных мест; не сомневаюсь, что Людвиге понравится больше *Лукреция*, которая и здесь вызвала меньше энтузиазма, чем другие. [...] Много естественности, поэзии, помню, с каким удовольствием я слушал чтение».

17 апреля. Вместе с Ш.-В. Альканом на водевиле Дювера *Чего хочет женщина*. «Ни слова нет неприличного, но все догадываются и стоит хохот».

19 апреля. Родным: «Я должен дать урок молодой Ротшильд, потом одной марсельке, потом англичанке, потом шведке и принять одно семейство из Нового Орлеана, рекомендованное Плейелем. Потом на обед к Лео. на вечер к Пертюи и спать, если смогу».

1 мая. Ж. Санд сообщает Шопену о браке Соланж с Клезенже; Шопен с самого начала был против этой кандидатуры.

5 мая. Ж. Санд — Э. Делакура: «Сожги это письмо. [...] Шопен, этот добрый, необыкновенный Шопен, не понимает ничего из того, что здесь происходит».

Начало мая. Тяжело болен.

12 мая. Ж. Санд — Пьеру Гетцелю: «Мне уже не так грустно, еще раз удалось спасти Шопена; но каждый приступ ухудшает состояние его здоровья, и с этой стороны мое будущее выглядит мрачным. [...] Я умру [...] когда уже исполню все обязанности. Я к этому приближаюсь. Я еще должна закрыть ему глаза и выдать замуж двух своих дочерей!» (вторая, недавно удочеренная — Огюстина Бро). В. Гжимале: «Я уже семь лет живу с ним как девственница. [...] Я знаю, что многие обвиняют меня, одни в том, что я разрушила его своей ненасытной чувственностью, другие — что своими [...] выходками [...] Что касается его, он жалуется, что я уничтожила его отсутствием нежности».

15 мая. Шопен — Ж. Санд, в ответ на сообщение о бракосочетании: «Никто из Ваших друзей не желает более искренне счастья Вашему ребенку. Пожалуйста, передайте ей это от меня». Несколько дней спустя — к Соланж: «Вы находитесь на вершине счастья — и я хотел бы видеть Вас такою всегда. От всей души желаю вам неизменного благополучия».

19 мая. В Ноане — свадьба Соланж Дюдеван с Огюстом Клезенже.

21 мая. Выздоровливающий Шопен уезжает в Ville d'Avray под Парижем, имение Т. Альбрехта. Его дочь Луиза — крестная дочь Шопена: «уже большая девочка, и очень красивая».

8 июня. Родным: «Что касается замужества Соль, это состоялось в деревне во время моего недомогания — я искренне на это не в обиде, потому что не знаю, какую бы мину сделал на все это. — Он, жених, черт знает из какой семьи. [...] Госпожа С. мне о нем писала из деревни: *il est hardi, lettre, actif et ambiteux* — словно это достоинства! Это был момент безумия, не продлившийся и месяца, — не было никого, кто окатил бы холодной водой».

9 июня. Для друзей из Тура, семьи Форе, играет у себя с Франкоммом *Sonatu g-moll*.

22 июня. В письме к Гортензии Алларт Ж. Санд возмущается теми, кто ищет в *Лукреции Флориани* автобиографические черты: «Очевидно, мы знаем друг друга меньше, чем нас знают другие. [...] Как могло дойти до того,

чтобы я написала этот роман у него на глазах, читая ему главу за главой [...] а он не узнал бы ни себя, ни меня в паре влюбленных с озера Изео». В глазах света дело обстоит однозначно. Г. Гейне: «Эта эмансипе оскорбительно обошлась с моим другом Шопеном в отвратительном романе, божественно написанном». Ф. Лист: «Талант не скрыл в достаточной мере вульгарности этого романа».

30 июня. Шопен уступает фирме «Брайткопф и Хертель» издательские права на все времена и для всех стран, за исключением Франции и Англии, на три новых опуса, над которыми работает: *Мазурки* оп. 63, *Вальсы* оп. 64 и *Сонатy g-moll* оп. 65.

1 июля. Камерный вечер у Шопена для узкого круга друзей с участием В. Гжималы и Э. Делакруа. Вместе с Франкоммом и неизвестным скрипачом исполняет *Трио g-moll* оп. 8. До него доходит известие о смерти С. Витвицкого.

11 июля. В Ноане — острый конфликт между Ж. Санд с Морисом, с одной стороны, и Соланж с Огюстом Клезенже — с другой. Поспешный выезд последних из Ноана.

14 июля. Шопен оказывает помощь Соланж, не осознавая, что тем самым вступает в конфликт с Ж. Санд. В 1847–1848 годах — интенсивная переписка с Соланж, опекуном которой он себя почувствовал. Э. Араго — Ж. Санд: «Я давно заметил и вполне понял, какую власть над его нервной натурой имеет Соланж. [...] Он много лет был очарован ею и охотно терпел от нее все. [...] Он испытывал к ней глубокое чувство, поначалу похожее на отцовскую любовь, которое изменило свой характер [...] когда ребенок превратился в девушку, а девушка — в женщину».

16 июля. Ж. Санд (Ш. Мартиани): «Сцены, которые вынудили меня не то что указать им на дверь, а просто вышвырнуть вон, неописуемы. [...] Эта сатанинская пара уехала вчера вечером, в упоении от собственной наглости».

18–26 июля. Ж. Санд — Э. Араго: «Шопен, который собирался сюда приехать и вдруг не приезжает [...] совершенно изменился по отношению ко мне, уже не умирает от смертельной любви, на которую я не могла ответить, в чем меня упрекали его друзья, и сообщает мне, что я являюсь плохой матерью. [...] Что за облегчение для меня! Какие тягостные узы порваны. Мое десятилетнее постоянное сопротивление его узкому и деспотическому строю мышления [...] Я в жизни не встречала ничего более оскорбительного, чем его абсурдная ревность. [...] Слава богу, это не я его убью, и я могу наконец начать новую жизнь».

20 июля. Э. Делакруа в дневнике, после прочтения ему Шопеном неизвестного нам письма от Ж. Санд: «Меня подавило это письмо, прочитанное почти целиком. Нужно признать, оно бесчеловечно. В нем ощущаются жестокие страсти, долго сдерживаемая неприязнь».

24 июля. Шопен — Ж. Санд: «Моя мысль освоилась с фамилией г[осподина] Кл[езенже] лишь тогда, когда Вы отдали ему свою дочь. [...] Вам предназначено любить ее всегда — потому что это единственные

чувства, которые не меняются. [...] Время сделает свое. Я буду ждать — неизменно тот же».

28 июля. Ж. Санд: «Я предпочитаю, чтобы ты перешел на сторону врага, тому, чтобы защищаться от врага, которого произвела на свет и вскормила собственной грудью. Опекай ее, если, по твоему мнению, это ей ты должен посвятить себя. [...] Прощай, Мой Друг. [...] Я буду благодарить Бога за этот своеобразный финал преданной девятилетней дружбы. Пиши мне иногда».

Лето. Первое за семь лет — в Париже. Дорабатывает и составляет ор. 64 с тремя *Вальсами*: *Des-dur*, посвященным Д. Потоцкой (созданным, вероятно, еще в 1840 году), *cis-moll* — жене Натаниеля Ротшильда и *As-dur* — графине Катажине Браницкой. Они выйдут в октябре вместе с *Мазурками* из ор. 63 и *Сонатой* ор. 65, составляя группу последних опусов Шопена, последних произведений, предназначенных для печати.

2 октября. На несколько дней выезжает отдохнуть под Париж, в Ферьер — имение Джеймса Ротшильда.

18 октября. Музыкальный вечер у Шопена. Среди присутствующих: графиня Эмилия де Пертюи и Огюст Лео.

18 ноября. Играл на танцевальном вечере князей Чарторыхских; по словам Недьвецкого, «наяривал здорово и долго».

19 ноября. П. Виардо — Ж. Санд о Шопене: «Он все так же добр, все так же предан и так же обожает тебя, радуется твоей радостью, болеет твоей болью».

20 ноября. Вновь на вечере у князей Чарторыхских, вместе с маркизом де Кюстином.

22 ноября. Ж. Санд — М. Розьер: «Я предвидела, что его дружба ко мне обратится в отвращение, так как он ничего не делает наполовину».

28 ноября. Дата, поставленная на автографе *Мазурки a-moll* (WN 59), преподнесенной молодой Ротшильд. Поздней осенью у Шопена появляется несколько новых учеников. Четырнадцатилетняя Мария Александровна Хардер из Петербурга попала к нему по рекомендации Мейербера, после предшествующего отказа («я не даю уроков детям»). По мнению современников, «ее талант развивался с поразительной стремительностью». Мария Рубо, также из Петербурга, взяла у Шопена восемнадцать уроков; «он заботился в основном о качестве звука и о *legato*». Йозеф Шиффмахер, эльзасец, перешел к Шопену от Тальберга; в будущем у него будет учиться А. Жид. Восемнадцатилетнему Ф.-Анри Перю суждено будет стать последним учеником Шопена. Наконец, Мария Калерджи, о которой он скажет: «Она действительно очень хорошо играет и имеет очень большой успех в парижском свете».

1 декабря. Ж. Санд — Полине Виардо: «Чувство Шопена, нянькой которого я была девять лет, должно было выдержать любое испытание огнем. Даже если бы я совершила какие-то ошибки или преступления, Шопен не должен [...] был их заметить. [...] Ловкое влияние Соланж взяло верх над моей искренностью».

22 декабря. Ж. Санд — Ш. Марлиани: «а Гжимала и Отель-Ламбер разносят клевету. Вот как пишется история».

24—26 декабря. Родным: «Сочельник позавчера я провел самым прозаическим образом, но думал о Вас. Самые лучшие Вам пожелания, как и всякий год». А потом — объяснения и обиды: «Странное создание, при всем своем уме! Какое-то безумие нашло: коверкает свою жизнь, коверкает жизнь дочери; с сыном тоже плохо кончится, предсказываю и подпишусь. [...] Я не жалею, что помог ей пережить восемь самых трудных лет ее жизни, тогда, когда подрастала дочь, а сын воспитывался при матери; я не жалею о том, что я проглотил. но жалею, что дочь, это взлелеянное растение, сохраненное материнской рукой от этих бурь, она сломала по неблагоразумию и легкомыслию, простительным 20-летней женщине, но не 40-летней. Что было. то прошло. Госпожа С. не может сохранить обо мне в душе ничего, кроме хороших воспоминаний, если когда-нибудь оглянется назад». Песню *Мелодия*, подаренную в 1847 году Д. Потоцкой, подписывает словами Данте: «*nella miseria*» («в несчастье»).

1848 Начало февраля. Много дней лежит, болен гриппом.

7 февраля. Ж. Санд — Морису: «В газетах пишут, что Шопен дает концерт перед отъездом. Не знаешь, куда он едет? В Варшаву или просто в Нерак [место пребывания Соланж]?».

10 февраля. Шопен в письме к Людвике Енджеевич: «Что касается меня, то я здоров, насколько могу. Плейель, Пертюи, Лео, Альбрехт уговорили меня дать концерт. Уже неделю, как нет мест. Я дам его в зале Плейеля 16-го этого месяца. Только 300 билетов по 20 фр[анков]. У меня будет высший парижский свет. Король велел взять 10, королева 10, герцогиня Орлеанская 10, гер[цог] Монпансье 10. хотя траур и никого из них не будет. Записываются на второй, которого я. наверное, не дам». Рефреном возвращается к теме Ж. Санд: «Она старается забыть, оглушить себя и не очнется, пока у нее сильно не заболит сердце. которое придавлено сейчас головой. Я поставил крест. Пусть ее Господь Бог любит, если она не может отличить подлинную привязанность от лести. [...] Впрочем, за капризами такой души никто никогда не сможет угнаться». О себе: «Время — великий врач. Пока я еще не пришел в себя. Потому не пишу Вам, так как что начинаю, то жгу».

11 февраля. Родным о планирующемся концерте: «Не будет афиш и бесплатных билетов тоже. Зал устроен удобно, может вместить 300 человек. Плейель всегда шутит над моей глупостью и, чтобы поощрить меня к концерту, украсит лестницу цветами. Я буду как в раю, и глаза мои встретят почти только знакомые лица. Фортепиано, на котором я играю, уже у меня».

Середина февраля. В один из дней с Константы Гашиньским на обеде у Дельфины Потоцкой. Хозяйка пела, Шопен аккомпанировал и играл.

16 февраля. Дает в зале Плейеля последний парижский концерт. Играет этюды, прелюдии, мазурки, вальсы, ноктюрн, *Колыбельную* и *Баркаролу*; вместе с Франкоммом — собственную *Сонату для фортепиано и виолон-*

чели g-moll и Трио E-dur Моцарта (при участии скрипача Д. д'Алара). Инструментальные номера перемежаются вокалом в исполнении А. Молина ди Монди и Г. И. Роже. Хвалебная рецензия в «Gazette Musicale». А. де Кюстин — Шопену, под впечатлением концерта: «В Вас стало больше страдания и поэзии: меланхолия сочинений еще глубже проникает в сердце».

Конец февраля. Переносит «тяжелый грипп».

22 февраля. Начало Февральской революции в Париже. Ограничение числа уроков — и средств к существованию.

28 февраля. У Соланж Клезенже рождается дочь и через неделю умирает. Полные заботы письма Шопена.

3 марта. К Соланж: «Рождение Вашей дочки доставило мне больше радости, чем рождение Республики. [...] Париж тих от страха. Все объединились. Все входят в национальную гвардию».

4 марта. Последняя, случайная встреча с Ж. Санд в доме Шарлотты Марлиани. Шопен сообщает ей, что она стала бабушкой.

5 марта. Юстына Шопен: «Сегодня Твои именины [...] Да благословит Тебя Бог в этой и будущей жизни».

9 марта. В мастерской у Клезенже, так же как и в течение нескольких последующих дней, в связи со смертью дочки.

20 марта. Весна Народов в Великопольше. Восстание под предводительством Л. Мерославского.

4 апреля. Ю. Фонтане в Нью-Йорк: «Если хочешь сделать хорошо, сиди тихо и возвращайся, только когда что-то точно начнется. Наши собираются в Познани. Чарторыйский поехал туда первый, но бог знает, каким путем все это пойдет, чтобы снова была Польша [...] Но если начнется, заполыхает вся Германия, Италия уже начала. Милан прогнал австрийков, но те сидят еще по провинциям и будут драться. [...] У москаля, наверное, будут хлопоты, если он пойдет на пруссака. Галицийские мужики показали пример волынским и подольским, и не обойдется без страшных дел, но в конце этого всего — Польша, прекрасная, большая, словом: Польша. И потому, несмотря на наше нетерпение, подождем, пока карты хорошо перетасуются, чтобы не тратить зря сил, столь нужных в подходящий момент. Этот момент близок, но не сегодня. Может, через месяц, может, через год».

19 апреля. Ж. Санд — Морису: «Я видела сегодня Соланж. Она чувствует себя хорошо и дурнеет на глазах. [...] Шопен постоянно уезжает „назавтра“ ...»

20 апреля — 23 ноября. Семь месяцев в Англии. Шопена опекают: Станислав Козьян, поэт и повстанец, Кароль Ф. Шульчевский, секретарь Общества друзей Польши в Лондоне, а прежде всего — Джейн В. Стирлинг и ее сестра, Кэтрин Эрскайн, «мои славные шотландки», инициаторы этого турне, устроенного с целью заработка. Дает уроки и выступает в аристократических салонах и на публичных концертах. Знакомится со всем высшим светом Англии той поры, от королевы Виктории до Чарльза Диккенса. О леди Байрон: «Мы как бы очень симпатизируем [друг другу] и беседуем,

как гусыня с поросенком: она по-английски, а я по-французски. Понятно, что она наскучила Байрону».

Конец апреля. В Лондоне, у леди Гейнсборо, играет перед узким кругом слушателей — «здесьним самым изысканным аристократическим обществом» («они тут живут именами и знаменитостями»). В письме к родным — длинный список знаменитостей, которых запомнил среди слушателей.

Начало мая. Такой же камерный сольный концерт у маркиза В. А. Дугласа: титулованные гости, герцогини и леди, много «прославленных здесь красавиц». Встречает также своих бывших учениц.

4 мая. Восхищается Женни Линд в *Сомнамбуле* Беллини, в Итальянском театре: «Она подлинный швед, не в обычном свете — но в каком-то полярном сиянии. В *Сомнамбуле* производит огромный эффект».

12 мая. На обеде с Ж. Линд, «которая мне потом аж до полуночи пела шведские вещи. Такой особенный характер, как и наш. У нас славянское, у них скандинавское, совсем иное, но мы ближе друг другу, чем итальянец испанцу». В эти дни слушал также Полину Виардо, певшую в Ковент-Гарден переложение для голоса мазурок Шопена; «просили повторить».

13 мая. В. Гжимале: «Мне предложили Филармонию, чтобы играть, но я не хочу, потому что это с оркестром. Я там был, смотрел. [...] Оркестр их, как ростбиф или черепаховый суп, крепкий, здоровый, но и только». Живет делами родины: «Я здесь все ужасающие новости о Познаньском княжестве знаю через Козьмяна Станислава и Кароля Францишека Шульчевского, к которому мне [Богдан] Залеский дал записку. Горе, горе». Девятого мая восстание в Великопольше потерпело поражение.

15 мая. Играет в салоне герцогини Сазерленд в Стафффорд-Хауз. Присутствуют: королева Виктория, ее муж, принц Альберт, Веллингтон и другие высокопоставленные особы. Кроме собственных мазурок и вальсов вместе с Дж. Бенедиктом исполняет *Вариации g-moll* Моцарта для двух фортепиано. В концерте принимают участие трое певцов: Л. Лаблаш, А. Тамбурины и Дж. Марио.

1 июня. Слушает Ж. Линд в *Лючии ди Ламмермур* Доницетти. Г. Гейне о шведской певице: «поющее девичество, воспетая девственность».

2 июня. В. Гжимале: «Старая Ротшильд спрашивала меня, сколько я стою [...] Я ответил, что 20 гин[ей]. Она, видно, славная и добрая, на это мне отвечает, что я очень красиво играю, это правда, но она советует брать меньше, потому что в этом *season* (сезоне) нужно больше *moderation* (умеренности)». И прибавляет: «Если бы я несколько дней не харкал кровью, если бы я был моложе, если бы я не был сражен наповал своей привязанностью, как это случилось, то, может, мог бы начать новую жизнь».

23 июня. Дает концерт на 150 человек у леди А. Сарторис (певицы Аделаиды Кембл) в Итон Пэлас. Играет мазурки, вальсы, этюды и *Колыбельную*. В концерте участвует Дж. Марио.

30 июня. Соланж Клезенже, после известий из Парижа о подавлении восстания рабочих: «Вы живете так близко от рогаток, где пролилось столько

крови. Надеюсь, что среди жертв последних дней не было никого из Ваших друзей».

5 июля. Слушает игру представленного ему молодого пианиста Игнацы Кжижановского. Вписывает ему в альбом: «Да поможет Тебе Господь Бог в Твоем труде».

7 июля. Выступает с концертом у лорда Э. Фолмута на St.-James Square при участии П. Виардо, которая пела, в частности, его мазурки на французские слова. Шопен играет этюды, прелюдии, мазурки, один ноктюрн. *Колыбельную*, *Скерцо b-moll*, одну из баллад и вальсы.

15 июля. С самоиронией жалуется В. Гжимале, что учит разных барышень, каждой из которых это нужно только, «чтобы сказать, что берет у меня уроки». Не слишком положительно оценивает поездку: «Всего собранных денег я получу, за вычетом квартиры и экипажей, гиней 200 (до 5000 фраков). В Италии можно прожить год, но здесь даже не полгода. [...] У королевы я не играл, хотя перед королевой играл (у Сазерленд). [...] Так, может, мне какой-нибудь королевский дирижер подставил ножку за то, что я ему визита не отдал». Плохое настроение: «У меня разыгрались нервы; меня мучит какая-то глупая тоска, и, несмотря на всю свою отрешенность, я не знаю [...] что с собой делать». Заканчивает вопросами: «Что делает Сол[анж]? А ее мать?».

18 июля. Плохое настроение усиливается: «Я уже не могу ни грустить, ни радоваться — совершенно иссяк, — только прозябаю и жду, чтобы поскорее кончилось».

5 августа. На несколько недель уезжает из Лондона в Шотландию, к родным Дж. В. Стирлинг, лорду Дж. С. Торпхичену в Колдер Хауз и родным доктора Лыщиньского в Эдинбург.

6 августа. О. Франкомму: «Слушаю прекрасные шотландские песни [...] Чувствую себя как, например, осел на маскараде или как скрипичная квинта на контрабасе — удивлен, сбит с толку, ошеломлен».

18 августа. Ю. Фонтане: «Мы старые цимбалы, на которых время и обстоятельства сыграли свои злосчастные трели. [...] Мы не можем издавать новых звуков под скверными руками и душим в себе все то, чего за отсутствием мастера никто уже из нас не извлечет. Я уже едва дышу: я готов слохнуть, а ты, наверное, лысеешь и встанешь еще над моим камнем, как те наши ивы, — помнишь? — что показывают голую макушку. [...] Я прозябаю, терпеливо жду зимы. Грежу то о доме, то о Риме [?], то о счастье, то о горе. Никто сегодня не играет мне по вкусу, а я сделался таким снисходительным, что мог бы с удовольствием слушать ораторию Совиньского и не умереть».

19 августа. Родным: «Если бы этот Лондон не был таким черным, а люди такими тяжелыми и не было бы угольного смрада и тумана, то я бы уже и по-английски научился. Но эти англичане так не похожи на французов, к которым я привязался, как к своим; так всё пересчитывают на фунты, искусство любят потому, что это роскошь; добрые сердца, но такие оригиналы, что я понимаю, как можно самому очерстветь или превратиться в ма-

шину. — Будь я моложе, я бы, может, и решился стать машиной, давал бы концерты по всем углам и играл бы безвкуснейшую дребедень (лишь бы за деньги); но теперь...»

28 августа. Выступает в Манчестере, в Концертном зале, за 60 гиней. «Меня принимали очень хорошо; пришлось 3 раза садиться за фортепиано. Зал прекрасный, на 1200 человек». В концерте принимают участие трое певцов (Альбони, Корбери и Сальви), имевшие успех в ариях Россини, Беллини, Доницетти и Верди. Шопен играет в первой части какой-то ноктюрн и *Колыбельную*, во второй — мазурку, балладу (*f-moll*) и вальс. Два дня спустя в «Manchester Guardian» — рецензия, посвященная концерту. Подробная рецензия — 9 сентября в лондонском «The Musical World»: «Несомненно, его игра очень отделана — возможно, слишком и, возможно, скорее заслуживала бы название утонченной — а его тонкость и выразительность безошибочны, однако им недоставало поразительной мощи Леопольда Мейера, силы Тальберга, размаха Герца или шарма Стерндейла Беннета. Однако тем не менее г. Шопен наверняка является великим пианистом, и никто не может слушать его, не испытывая некоторой дозы наслаждения».

1 сентября. Вписывает в альбом Фанни Эрскайн *Весну* на слова С. Витвицкого.

4–9 сентября. Гжимале — о впечатлениях от шотландской аристократии: «Это только кузены и кузины великих семей и великих имен. [...] Вся генеалогическая беседа обыкновенно похожа на Евангелие, что, мол, тот родил этого, а этот — сего, а он еще кого-то, и так две страницы вплоть до Господа Иисуса». А кроме того: «Люди надоедают мне своими излишними заботами. И передохнуть не могу, и работать не могу. Чувствую себя одиноким, одиноким, одиноким, хотя вокруг меня люди».

9 сентября. Соланж Клезенже: «Когда я в кругу английских друзей играл свою *Сонату b-moll*, со мной приключилась странная вещь. Я более или менее верно исполнил аллегро и скерцо и уже собирался начать марш [траурный], как вдруг узрел выползающие из открытого корпуса фортепиано проклятые видения, которые некогда почудились мне в монастыре [на Мальорке]. Мне пришлось выйти на минуту, чтобы опомниться, после чего я, ни сказав ни слова, продолжил играть».

27 сентября. Концерт в Глазго, в Мерчант-Холл. В этом утреннике принимает участие также певица Джульетта Аделаизо. Шопен исполнил программу, состоявшую из *Экспромта* ор. 36, нескольких *Этюд*ов из ор. 25, нескольких ноктюрнов, *Колыбельной*, одной из баллад, а также прелюдий, мазурок и вальсов. Среди слушателей — Марцелина Чарторыска («так же добра, как и в прошлом году. Я немного ожил под их польским кровом») и «несколько десятков аристократов». Уже на следующий день в «Glasgow Courier» — необычайно лестная рецензия: игра Шопена «в течение полутора часов восхищала и приковывала к себе каждого из присутствующих. [...] Способ отношения господина Шопена к фортепиано присущ только ему, а его стиль является гармоническим сочетанием элегантности, пластичности и юмора [?]. Все номера программы вызвали горячие аплодисменты, а

публика, покидавшая зал, покидала его с выражением величайшего удовольствия».

1 октября. В многочисленных в этот период письмах к В. Гжимале — сетования, горестные жалобы: «Я чувствую себя все слабее — ничего не могу сочинять, не столько по недостатку желания, сколько из-за физических препятствий, ибо мотаюсь, что ни неделя, по разным местам [...] Потому что мои шотландки не дают мне покоя — или приезжают за мной, или возят меня по родственникам [...] — они меня из доброты задушат, а я из вежливости им в этом не откажу. [...] Скоро я и польский забуду — по-французски буду говорить на английский манер, — а английскому выучусь на шотландский и буду как старый Яворек [Юзеф Явурек], что говорит на пяти языках зараз». Следует описание распорядка дня и самочувствия: «Целое утро, до 2-х я теперь ни на что не годен — а потом, когда оденусь, все меня стесняет, и так я дышу до самого обеда, после которого нужно два часа сидеть с мужчинами за столом и смотреть, что говорят, и слушать, как пьют. До смерти соскучившись (думая о другом, нежели они) [...] я иду в салон, где требуются все силы души, чтобы себя немного оживить, — потому что теперь им обычно хочется меня послушать — потом мой добрый Даниэль относит меня по лестнице в спальню [...] Раздевает, укладывает, оставляет свечу, и мне можно дышать и грезить до самого утра, пока все не начнется сначала».

2 октября. М. де Розьер о Шотландии: «Туалеты, бриллианты, прыщи на носу, прекраснейшие волосы, прекраснейшие фигуры, дьявольски красивые существа и дьяволы, лишенные красоты. Последняя категория повсюду представлена чаще всего». О планирующемся отъезде семьи Клезенже в Петербург: «Если Сол[анж] уедет в Россию, кто будет говорить ей о Франции? С кем она сможет поговорить по-беррийски? Кажется, что это не имеет значения, но ведь самое утешительное для нас в чужом краю, когда кто-нибудь переносит нас на родину всякий раз, когда мы на него взглянем, когда говорим с ним или когда его слушаем».

4 октября. Концерт в Эдинбурге, в Хоуптаун-Рум. Шопен играет *Andante spianato* из ор. 22, *Колыбельную*, *Балладу f-moll*, один из экспромтов, какое-то *largo*, а также этюды, прелюдии, ноктюрны, мазурки и вальсы, вызывающие в Англии особое восхищение. К А. Гутману: «Я играл в Эдинбурге; вся местная аристократия собралась, чтобы меня послушать, говорят, было хорошо — немного успеха и немного денег. В этом году в Шотландии побывали: Лист, Гризи, Альбони, Марио, Сальви — словом, все». Через три дня — положительная рецензия в «*Edinburgh Courant*».

12 октября. Посвящает Кэтрин Эрскайн, сестре Дж. В. Стирлинг, рукопись *Вальса H-dur*, неизвестного произведения, возможно, написанного в Шотландии. В. Гжимале: «Г[оспожа] Эрскайн, очень верующая протестантка, славная, может быть, хотела бы меня сделать протестантом — приносит мне Библию, говорит о душе — псалмы мне переписывает [...] всегда мне повторяет, что иной мир лучше, чем этот, — а я это знаю наилучше и отвечаю цитатами из С-го Писания».

16 октября. Гутману: «Я в Шотландии, в этом прекрасном краю Вальтера Скотта, со всеми воспоминаниями о Марии Стюарт, двух Карлах и т. д. Таскаюсь от одного лорда к другому, от одного графа к другому. И везде меня принимают с самой сердечной любезностью и безграничным гостеприимством, везде я нахожу отличные фортепиано, прекрасные картины и превосходные библиотеки; а также охоту, собак и бесконечные обеды, наконец, погреба, которыми я меньше всего пользуюсь. [...] Пишу из дома лорда Торпхичена. Именно здесь, над комнатой, которую я занимаю, Джон Нокс, шотландский реформатор, впервые раздавал причастие. Все это действует на воображение [...] существует даже какая-то красная шапка, которая прогуливается в полночь. И я там прогуливаюсь со своей неуверенностью».

21 октября. Об англичанах: «Искусство здесь — это живопись, скульптура, архитектура. Музыка не является искусством и не называется искусством, и если скажешь: артист, то англичанин думает, что это художник, архитектор, скульптор. А музыка — это профессия, а не искусство». Об англичанах: «Все глядят на руки и с большим чувством играют фальшивые ноты».

30 октября. В. Гжимале, в ответ на его утешения и вопросы, возможно, вызванные явной симпатией, которую проявляла по отношению к Шопену Дж. В. Стирлинг: «Если бы я даже мог влюбиться в кого-то, кто бы меня тоже любил так, как мне бы хотелось, то я бы все же не женился, потому что нам нечего было бы есть и где сидеть. [...] Горе мыкать позволительно одному, а вдвоем — это самое большое несчастье. [...] Хотя я зря Тебе все это пишу... [...] Так вот, я о жене вовсе не думаю, но о доме, о Матери, Сестрах. [...] А между тем куда девалось мое искусство? А свое сердце где я растратил? Я уже едва помню, как поют на родине. Этот мир как-то уходит от меня, я забываюсь, нет сил». Пишет своего рода завешание, «вроде распоряжения насчет моего барахла в случае, если бы я где-нибудь...»

31 октября. Возвращение в Лондон. «Я мотался по Шотландии, но теперь уже слишком холодно». В Лондоне — явное ухудшение здоровья. «Доктор меня посещает каждый день (гомеопат, д[октор]р Маллан)». О больном заботится княгиня Марцелина Чарторыска: «Она так добра ко мне, что чуть ли не каждый день, как в больницу, приходит».

16 ноября. Последний раз играет для публики в зале Гилдхолл — на благотворительном концерте в пользу ветеранов Ноябрьского восстания. Принимает в нем участие по приглашению лорда Дадли Стюарта, председателя Общества друзей Польши. Его выступление проходит почти незамеченным. Станиславу Козьмяну: «Свою публичную работу я закончил. Но ведь у вас в деревне есть костел, так дайте мне на остаток дней какой-нибудь уголок и кусок хлеба, а я за это буду играть вам гимны в честь Королевы Польского Королевства».

17–18 ноября. В. Гжимале: «Я никогда никого не проклинал, но мне сейчас уже так невыносимо, что мне кажется, что мне стало бы легче, если бы я мог проклясть *Лукрецию [Флориани]*... Но и там, наверное, страдают, там страдают тем более, что, наверное, стареют в злобе».

23 ноября. Уезжает «из этого собачьего Лондона» под опекой Л. Недьвецкого и слуги. Едет по железной дороге до Фолкстона, оттуда паромом до Булони. В. Гжимале: «Вели в пятницу купить букет фиалок, чтобы в салоне пахло».

24 ноября. В Париже.

8 декабря. Ж. Санд — П. Виардо: «Видели ли Вы в Англии Шопена и можете ли сообщить мне какие-нибудь известия?». Неделью спустя — ответ: «Шопен вернулся из Лондона, но очень болен. [...] Шотландские туманы повредили ему».

Конец года. П. Виардо — Ж. Санд: «Он всегда говорит о Вас с глубочайшим уважением, и я решительно утверждаю, что никогда не говорил иначе». К этому времени относится портрет Шопена, выполненный Антони Кольбергом. Считается, что в 1848 или в начале 1849 года были созданы предпоследние произведения: *Вальс a-moll* (WN 63) и *Мазурка g-moll* (WN 64).

1849 Начало года. Ограничивает количество уроков и не принимает новых учеников. Многочисленные посещения друзей, учениц, великосветских дам. Особенно частые контакты с Э. Делакруа, Ц. К. Норвидом, М. Калерджи и Д. Потоцкой. Однажды навещает больного А. Мицкевича, играет ему и импровизирует.

29 января. Делакруа описывает в дневнике, с января по июнь, свои частые визиты к Шопену и беседы с ним. Важные записи: 2 и 9 февраля, 4, 7 и 14 апреля, 7 мая и около 8 июня. Э. Делакруа: «Мы говорили о госпоже Санд, об этой странной судьбе, об этом смешении достоинств и пороков. Это было в связи с ее воспоминаниями».

30 марта. Запись в дневнике: «Видел вечером у Шопена волшебную госпожу Потоцкую. Слушал ее дважды; кажется, я не слышал ничего столь совершенного. [...] Видел [у Шопена] госпожу Калерджи. Играла она не слишком приятно, но зато она очень красива, когда во время игры поднимает вверх глаза, наподобие *Магдалины* Гвидо Рени или Рубенса».

3 апреля. Умирает Юлиуш Словацкий.

4 апреля. Беседа с Делакруа о контрапункте.

5 апреля. Шопен — Соланж Клезенже: «Я уже не знаю, что делать. У меня четвертый врач кряду, они берут с меня по 10 фр[анков] за визит — приходят порой по 2 раза в день, но не приносят мне большого облегчения». Шопен поддерживает с Соланж оживленную переписку. Огюст Клезенже время от времени посещает его. Шопен старается оказать Клезенже протекцию в «высших сферах» Парижа и Лондона, куда собирается отправиться скульптор.

7 апреля. Э. Делакруа сопровождает Шопена на прогулке в экипаже по Елисейским Полям: «Разговор о музыке оживил его. [...] Я спрашиваю его, что является логикой в музыке. Он ответил, что гармония и контрапункт. [...] Бетховен отходит от правил, Моцарт — никогда».

11 апреля. Э. Делакруа: «Вновь видел госпожу Потоцкую у Шопена, вновь этот восхитительный голос. Она пела фрагменты ноктюрнов и фортепиан-

ной музыки Шопена, в частности *Мельницу в Ноане*, которую исполняет в манере *O salutaris*».

12 апреля. Очередной визит Клезенже, хлопочущего о протекции. К Соланж Клезенже в Гийери: «Ваш муж здоров [...] в понедельник будет представлен президенту; он надеется на лучшее. [...] Пользуйтесь вашим климатом. Париж ужасен. Погода меняется по 36 раз, грязь, в комнате сквозняки. Пока что нет ничего сносного, все омерзительно».

14 апреля. Э. Делакруа у Шопена. «Он был подавлен, не мог дышать [...] Сказал, что самое жестокое мучение для него — скука».

16 апреля. В опере премьеры *Пророка* Дж. Мейербера. Успех П. Виардо. Шопен — С. Клезенже: «Рассказывают чудеса о пожаре (сценическом), о прекрасной постановке и о госпоже Виардо, которая трогает всех до слез в роли матери».

20 апреля. П. Виардо — Ж. Санд: «Вы спрашиваете об известиях о Шопене. Вот они. Здоровье его постепенно ухудшается; бывают сносные дни, когда он может выезжать в экипаже, и другие, когда у него кровохарканье и приступы кашля, который его душит. Он уже не выходит по вечерам. Однако он еще может давать несколько уроков, а в хорошие дни способен даже быть веселым. [...] Он трижды был у меня и меня не заставлял. Говорит о Вас с глубочайшим уважением».

13 мая. Соланж Клезенже: «Хотела сообщить о своей радости [...] У меня дочка, настолько же крупная, как та была маленькая». Просит Шопена подтолкнуть Клезенже попытаться попробовать свои силы в Лондоне, где «он мог бы продать статую». Через пять месяцев именно Огюст Клезенже снимет посмертную маску Шопена, из-под его резца выйдет и памятник на кладбище Пер-Лашез.

17 мая. Э. Делакруа: «Ему в самом деле несколько лучше. Была госпожа Калерджи».

19 мая. Шопен — С. Клезенже: «Друг, очень несчастный, благословляет Вас и Ваше дитя».

До 9 июня. Последние беседы с Делакруа перед его долгим отсутствием в Париже.

Июнь. Лето в Шайо. Запоздалый отдых в дальнем предместье Парижа, в то время — почти деревне, увековеченный Ц. К. Норвидом в *Черных цветах* и лирическом раздумье в *Фортениано Шопена*: «Я бывал у тебя в те предпоследние дни...» Возможно, к этому времени и месту относится неоконченный набросок *Мазурки f-moll* (WN 65), считающейся последним произведением Шопена, хотя в этом нет полной уверенности. В июне Юстына Шопен поддерживает сына материально, высылая ему 1200 франков. Пребывание в Шайо тайно оплачено (вероятно) княгиней Н. Обресковой.

18 июня. В. Гжимале о хозяйничающей в Париже холере: «Все уезжают — одни от страха перед холерой, другие от страха перед революцией». От холеры умирают, в частности, Анжелика Каталани и Фридрих Калькбреннер. О себе: «Я окреп, потому что отъелся и отказался от лекарств — но дышу и

кашляю так же, только переносу это легче — играть еще не начал — сочинять не могу — не знаю, какое сено буду есть вскоре». В числе посетителей: Женни Линд («пела у меня как-то вечером»), Д. Потоцка, Л. Бово, Н. Ротшильд, чета князей Чарторыских, Дж. В. Стирлинг и К. Эрскайн: ранее — княгиня Н. Обрескова, Э. Легуве, барон Штокхаузен.

22 июня. Острый приступ болезни. Два кровотечения за ночь.

25 июня. Людвиге Енджеевич: «Если можете, то приезжайте. Я болею, и никакие врачи мне не помогут так, как Вы. [...] Сегодня прекрасная погода, я сижу в салоне и люблюсь видом на весь Париж: на башню, Тюильри, Палату, Сен-Жерм[ен], л'Окс[ерруа], Сент-Этьен дю Мон, Нотр-Дам. Пантеон, Сент-Сюльпис, Валь-де-Грас, Инвалидов — из пяти окон, а между ними одни сады. Увидите, если приедете». Взгляд Норвида, с июня — частого гостя: «Квартира окнами на сады, и купол Пантеона, и весь Париж [...] главною частью которого был большой, в два окна, салон, где стоял бессмертный его роаяль».

4 июля. Соланж: «Холера понемногу стихает, но, судя по тому, что говорят, Париж все больше пустеет. В нем жарко и полно пыли. Нищета и грязь...». Интересуется дочкой Соланж, которая, наверное, «смеется, кричит, шумит, пускает слюни [...] Когда Вы начнете учить ее верховой езде?». «Многократно» заходит Норвид. С ним обедает, ездит на прогулки по Булонскому лесу, навещает друзей; один из них — Богдан Залеский.

10 июля. О докторе Ж. Крювейе: «вижу, что и он считает меня чахоточным». Доктор (сестре Шопена Людвиге): «Он прожил с этой болезнью тридцать лет».

Июль. Амели Грий де Безлен — Ж. Санд: «Ему мучительно Вас не хватает». Ответ: «Его чувство уже давно умерло, и если его еще угнетают воспоминания обо мне, то потому, что он испытывает угрызения совести».

16 июля. Дельфина Потоцка: «Мне горько ощущать, что ты так одинок в болезни и печали; напиши мне пару слов. [...] Здесь скучно и грустно, но для меня жизнь повсюду тянется одинаково; лишь бы обошлось без тяжелых страданий и испытаний, довольно и того, что уже пришлось перенести. Как-то и мне не повезло в жизни! [...] В целом, эта жизнь — только огромный диссонанс». Советует «серьезно подумать о Ницце на зиму». В один из дней — визит певицы Аделаиды Сарторис (Кембл); она спела Шопену любимую арию из *Нормы* Беллини («Casta diva?»).

9 августа. Приезд в Париж Людвики с мужем, Каласанты Енджеевичем, и дочерью Людвикой. Норвид в *Черных цветах*: «Сестра артиста сидела с ним рядом, удивительно похожая на него в профиль. [...] Он, в тени глубокой кровати с пологом, опершийся на подушки и завернутый в шаль, был необычайно прекрасен, как всегда, в самых будничных его жестах было нечто законченное, нечто монументально очерченное...» Сцена, запечатленная на одном из многочисленных рисунков Теофиля Квятковского, также частого гостя Шопена в эти месяцы.

30 августа. Консилиум врачей, в котором принимают участие Ж. Крювейе, П. Ш. Луи и Ж. Г. Блаш. В. Гжимала — О. Лео (несколько месяцев спустя):

«Доктора: Рот, Симон, Олендорф, Френкель из Варшавы, Луи, Блаш, Крювейе и многие другие делали что могли, однако болезнь была уже слишком сильна, а больной слишком слаб, чтобы можно было его спасти».

1 сентября. Ж. Санд — Людвиге Енджеевич: «Я узнала, что ты в Париже. [...] Наконец через тебя я получу правдивые известия о Фридерике. [...] Память обо мне, очевидно, запятнала в твоём сердце, но мне кажется, я не заслужила всего того, что выстрадала». Ответ неизвестен.

9 сентября. Шопен переезжает на Вандомскую площадь 12, в солнечную квартиру, найденную друзьями.

Сентябрь. Посещения многочисленных друзей, учеников, знакомых, возвращающихся из летних поездок. Бывают: княгиня М. Чарторыска, Дж. В. Стирлинг, К. Эрскэйн, М. Калерджи, княгиня Сутцо, княгиня Н. Обрескова, Ш. Ротшильд, М. де Розьер, О. Франкомм, А. Гутман, В. Гжимала, Т. Квятковский, Б. Залеский. Гутман играет Шопену Моцарта, Потоцкая поет, Квятковский рисует. А кроме того, как ехидно заметила П. Виардо, «все парижские великосветские дамы считали своей обязанностью упасть в обморок в его комнате».

Октябрь. Шопен велит сжечь все свои незаконченные и незаконченные произведения. По сведениям В. Гжималы, он сказал: «Есть много произведений, в большей или меньшей степени недостойных меня; во имя привязанности, которую Вы ко мне испытываете, прошу сжечь их все, за исключением начала *Метода [игры на фортепиано]*. [...] Остальное все без исключения должно быть предано огню, я слишком уважаю публику и не хочу, чтобы из-за меня и под моей фамилией распространились произведения, недостойные публики».

Середина октября. Визит старого знакомого, бывшего повстанца, ныне священника, Александра Еловицкого. Беседы, последние Таинства. В. Гжимала — в последующем письме к О. Лео: «Даже древность, даже эпоха стоиков не дала примера более достойной смерти и — более прекрасной, более христианской, чистой души. Агония, после исповеди и последнего Причастия, длилась еще три дня и три ночи».

Около 15 октября. Дельфина Потоцка поет у Шопена. Как вспоминает В. Гжимала, «за несколько часов перед смертью он попросил пани Потоцку спеть три мелодии Беллини и Россини, которые она спела в слезах; он слушал последние звуки этого мира в молитвенной сосредоточенности». П. Виардо сообщает, что это был псалом Б. Марчелло, по другим сведениям: гимн А. Страделлы, ария Дж. Б. Перголези из *Stabat Mater*, *Dignare Domine* из *Te Deum* Г. Ф. Генделя, а также один из ноктюрнов Шопена со словами гимна *O salutaris*. В последние часы, как передает П. Виардо, «он находил еще силы, чтобы сказать каждому сердечное слово, чтобы утешать друзей. Просил Гутмана, Франкомма и других музыкантов создавать только хорошую музыку: «сделайте это для меня — я уверен, что вас услышу — это доставит мне радость».

17 октября. В два часа ночи Фридерик Шопен умирает. По семейному преданию, последние слова его были: «Мать, бедная моя мать».

18 октября. Цыприан Камиль Норвид: «Родом варшавянин, сердцем поляк, а талантом гражданин мира, Фридерик Шопен покинул этот мир» («Dziennik Polski», Познань, 28.X). Станислав Мычельский (?), в еще одном из многочисленных некрологов: «В нем Польша потеряла величайшего из музыкантов, которым может гордиться, а музыкальный мир — основателя новой школы — романтической». («Gazeta Polska», Познань, 11.XI).

30 октября. Траурная служба в храме Св. Магдалины. Во время мессы исполнялись *Прелюдии e-moll* и *h-moll* (на органе играл Лефевбюр-Вели), а также, вероятно по воле Шопена, Реквием Моцарта. На кладбище Пер-Лашез звучал Траурный марш из *Сонаты b-moll* в инструментовке Н. А. Ребера. Сердце Шопена было увезено на родину, чтобы поместить его в костеле Св. Креста в Варшаве.

Структура личности

- 1 Впечатление, полученное И. Мошелесом во время совместного музицирования (Париж, октябрь 1839; *Aus Moscheles Leben*, Bd. 2 / Hrsg. von Ch. Moscheles. Leipzig 1873, S. 39).
- 2 A. Silbermann, *Sozialpsychologische Aspekte im Wandel des Chopin-Idols* // Book of IMC. Warszawa 1963.
- 3 Ср. обзор различных мнений в: A. Michel, *Chopin et le sein maternel* // *Psyche* 1950 № 44.
- 4 Помимо отнесения Шопена к тому или иному «типу» согласно классификациям Юнга и Кречмера (F. Chopin w świetle nauki o typach ludzkich // *RM* 1947 № 10–12), С. Лобачевска пытается установить зависимость музыки Шопена от его «физической конституции» (*ibid.*, № 13–14) и «шизоидальных особенностей нервной системы» (*ibid.*, № 15–16).
- 5 См. работы Э. Ганша (E. Ganche) и А. Мишеля (A. Michel) в списке литературы.
- 6 Согласно Ч. Селужицкому, «шизоидальный психический тип вмещает в себя все [...] противоречия и сложности его природы: стремление замкнуться в себе — и редкая общительность, трезвость суждений в сочетании с фатализмом и беспечностью, смены крайних настроений» (*O zdrowiu Chopina. Prawdy, domniemania, legendy* // *RCh* 15, 1983, s. 74).
- 7 G. Sand, *Dzieje mojego życia. Wybór*. Warszawa 1968, s. 347.
- 8 Порой кажется, что писательница сгущает краски — например, уверяя, будто «в сердце Шопена [...] могли сталкиваться и вести между собой борьбу до пяти или шести разных устремлений» (фрагмент из мемуаров Ж. Санд цит. по: M. A. Szulc, *F. Chopin i utwory jego muzyczne*. Kraków 1986, s. 219–220).
- 9 Хотя «Воспоминание о Шопене» (*Wspomnienie o Chopinie*), записанное Соланж Клезенже на склоне лет и опубликованное недавно Ж.-Ж. Айгельдингером (*RCh* 12, 1980), также, судя по всему, не свободно от гиперболizations, оно безусловно является свидетельством «из первых рук».
- 10 Обрисовывая в 5-й главе своей монографии (1852) портрет Шопена-человека, Ф. Лист неоднократно обращает внимание на это противоречие; он говорит о «постоянном сдерживании своего бурного темперамента», о стремлении избегать «мальчишеских выходов и не разбрасываться», выстраивая «чистую и прямую линию жизни», о «врожденном благородстве, изысканности и мужественном целомудрии, которому инстинктивное отвращению ко всему вульгарно-телесному придавало особую привлекательность».
- 11 S. Léo, *Erinnerungen aus Paris 1817–1848*. Berlin 1851, S. 192. Сходным образом свои впечатления об общении с Шопеном сформулировал Жюль Жанен: «почти не касаясь земли, уносился в высшие сферы» (октябрь 1849).
- 12 Дневник З. Розентгарт как ученицы Шопена опубликовали во фрагментах В. Хордыньский (1961) и Ф. Герман (1963). Прочитированный отрывок — из письма семье от 6.I.1844.
- 13 G. Sand, *Impressions et souvenirs*. Paris 1873, p. 89.
- 14 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 20.X.1829.
- 15 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 8.VIII.1839.
- 16 В письме Т. Войчеховскому от 3.X.1829 — знаменитое признание: «Ибо у меня, быть может к несчастью, уже есть свой идеал, [...] в честь которого возникло *adagio* для моего концерта».
- 17 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 20.X.1841.
- 18 Согласно Я. Ивашкевичу (*Styl literacki listów Chopina* // Book of IMC), письма были написаны «ядреным, разговорным варшавским польским языком». Ср. также: С. Bourniquel, *Portrait intellectuel de Chopin: l'épistolier* // *Sur les traces de F. Chopin* / Red. D. Pistone. Paris 1984.
- 19 Ср.: J. Siwkowska, *Chopin – aktorem* // *Teatr* 1953 № 24.
- 20 Письмо семье, Дрезден, 14.XI.1830. В другом, более раннем письме, высланном 1. VIII.1829 года из Вены и, к сожалению, утраченном, Шопен описал венскую картинную галерею. Публикуя это письмо, М. Карасовский данный фрагмент опустил.
- 21 Фрагменты писем из Парижа Н. А. Кумельскому (от 18.XI) и Т. Войчеховскому (от 12.XII.1831).
- 22 Из письма Д. Дзевановскому, Париж, I.1833.
- 23 Письмо В. Гжимале, Хэмильтон–Пэлас, 21.X.1848.

- 24 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 22.IX.1830.
- 25 Письмо семье, Ноан, 18.VII.1845.
- 26 Согласно сообщению Ф. Мюллер-Штрайхер, опубликованному Ф. Никсом во втором томе его монографии (Лейпциг 1890), как-то раз около 1840 года в салон «тихо вошел слуга и положил на пуфитр какое-то письмо. Шопен с громким криком прервал свою игру, его волосы встали дыбом». И мемуаристка добавляет: «Подобное кажется невероятным, но я видела это собственными глазами. Правда, это длилось одно мгновение»; цит. по: A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *F. Chopin*. Warszawa 1981, s. 384.
- 27 Письмо, обнаруженное и недавно опубликованное Бернаром Гавоти (B. Gavoty, *F. Chopin*. Paris 1974), было написано 9.IX.1848 года в Шотландии, в Джонстон-Касл. По ощущениям Шопена, эти «проклятые видения», «выползающие из открытого корпуса фортепиано», были идентичны тем, которые некогда вечером «почудились [Шопену] в монастыре» в Вальдемоссе. О мальоркских галлюцинациях вспоминает в своей автобиографии Ж. Санд (G. Sand, *Histoire de ma vie*, 1–20. Paris 1854–1856). См.: K. Kobylańska, *Korespondencja Chopina z G. Sand i z jej dziećmi*, 1. Przeł. J. Hartwig. Warszawa 1981, s. 225–226.
- 28 Цитаты из писем Я. Матушиньскому (Вена, 26.XII.1830), Ю. Фонтане (Пальма, 15.XI.1838), В. Гжимале (Джонстон-Касл, 4.IX.1848), запись в дневнике (Штутгарт, IX.1831), тексты Ж. Санд: *Dzieje...*, *op. cit.*, s. 349.
- 29 F. Liszt, *Chopin*. Przeł. M. Traczewska. Kraków 1960, s. 101.
- 30 B. Gavoty (*op. cit.*, s. 323): «Поляки в Париже — его единственные друзья, психология французов ему чужда». Здесь, видимо, есть некоторое преувеличение, но в целом это похоже на правду.
- 31 M. Janion, M. Żmigrodzka, *F. Chopin wśród bohaterów egzystencji polskiego romantyzmu*. RCh 19, 1987 [изд. 1990], s. 33.
- 32 Ср.: R. Przybylski, *Strój arystokraty ducha* // *Zeszyty Literackie*, Paryż 1990 № 32.
- 33 B. Pocię, *Chopin a filozofia romantyzmu*. RCh 19, 1987 [изд. 1990], s. 64.
- 34 Письмо семье, Ноан, 11.X.1846.
- 35 Письмо З. Розенгарт семье, Париж, 6.I.1844.
- 36 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 24.VIII.1841.
- 37 Письмо Т. Войчеховскому, Париж, 25.XII.1831.
- 38 Письмо семье, Ноан, 18–20.VII.1845.
- 39 Цитаты из писем Ю. Фонтане из Пальмы (15.XI.1838) и Ноана (11.VIII.1841 и 8.VIII.1839).
- 40 G. Sand, *Histoire...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 445.
- 41 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*. Kraków 1955, s. 175.
- 42 S. Jarociński, *Kilka uwag w przedmiocie zaangażowania ideowego Chopina* // *Pagine* 4, 1980, s. 191–194.
- 43 Ср.: A. Simonówna, *Życie muzyczne w świetle «Pamiętnika» Józefa hr. Krasińskiego* // *Polski Rocznik Muzykologiczny* 1, 1935, s. 105.
- 44 W. von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*. Berlin 1872, S. 86.
- 45 Письмо Ю. Эльснеру, Вена, 29.I.1831, и Ю. Фонтане, Париж, 4.IV.1848.
- 46 Р. Шуман на полях рецензии на концерты Шопена в «*Neue Zeitschrift für Musik*» 1836; Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main 1962, S. 174.
- 47 S. Kisieliński, *F. Chopin* // *id.*, *Gwiazdździór muzyczny*. Kraków 1958, s. 91–103.
- 48 K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna* // *id.*, *Trud istnienia*. Warszawa 1986, s. 19–36.
- 49 F. Liszt, *Chopin*, *op. cit.*, s. 102.
- 50 Э. Лерыве Ф. Листу, 25.II.1840; цит. по: F. Liszt, *Correspondance*. Paris 1987, p. 126.
- 51 *Aus Moscheles Leben...*, *op. cit.*, S. 38.
- 52 Из письма Р. Шумана Г. Дорну, Лейпциг, 14.IX.1836; H. Heine, *Zehnter Brief über die französische Bühne* // *Allgemeine Zeitung* 1838; А. де Кюстин, недатированное письмо (*Korespondencja F. Chopina*, t. 1 / Red. B. E. Sydow, J. Miketta. Warszawa 1955, s. 297).

Часть **вторая**

Пианист

ИГРА, КОНЦЕРТЫ, ИНСТРУМЕНТЫ

1. Как играл Шопен

Казалось бы, представить себе игру Шопена нельзя. Нет возможности, разумеется, уловить ее *in concreto*. Однако ее слишком часто описывали, чтобы по этим многочисленным характеристикам, нередко схожим либо дополняющим друг друга, не возник хотя бы ее туманный образ. Для современников она явно отличалась от игры, которая была признана для того времени нормой, отличалась она и от высших проявлений этой нормы, воплощенных в манере концертирования Калькбреннера, Тальберга или Листа.

1. Сравнения, очевидно, напрашивались сами, если их так часто использовали для того, чтобы определить ценность или масштаб явления. Для И. Перю (1912) разница между игрой Шопена и Калькбреннера — он слышал обоих — «была просто разительной»¹. По мнению другого очевидца, Ш. Галле, «по сравнению с Шопеном Калькбреннер всего лишь дитя» (1836)². Краткое и остроумное определение Бальзака также начиналось со сравнения: «Нельзя судить о Листе, не услышав Шопена» (1843). Затем следовала часто цитируемая, гиперболическая, однако знаменательная фраза: «Венгр — это демон, поляк — ангел»³. В другом случае (Кузен Понс) Бальзак расцветивает этот черно-белый образ вновь с помощью сравнения: у Листа писатель услышал «безумство и дантовскую монументальность», у Шопена — «выражение боли и рафаэлевское совершенство». В подобных категориях высказывается и Гейне: характеризуя пианистов своей эпохи, он остановился на двоих: «Перед Листом, — говорит он, — исчезают все пианисты, за исключением одного: Шопена, Рафаэля фортепиано» (1841)⁴. Берлиоз, отдавая должное обоим, видел у Шопена «талант совершенно другой природы, чем у Листа» (1833)⁵. Однако, как правило, сразу давалась оценка, слушатель высказывался в пользу

одной из сторон. Антон Шиндлер закончил сравнение Листа с Шопеном выражением восхищения последним, игра которого «одухотворяет рояль чистой поэзией» (1842)⁶. Не всегда назывались имена, не всегда все говорилось прямо, но в кругу профессионалов и меломанов было понятно, о ком идет речь. Когда в рецензии на концерт Шопена (27.II.1842) Луи Эскюдье писал: «Его вдохновение обладает поэтической природой, нежной и наивной, без головокружительных бросков рук и сатанинских вариаций»⁷, — читатели не сомневались в том, что сравнение касается пианистов типа Тальберга или Листа. Другой рецензент того же концерта, М. Бурж, не задумываясь, приводит фамилии: «Лист и Тальберг, как известно, производят огромное впечатление, Шопен делает то же, но не так резко, без такого шума — потому что затрагивает в сердце более интимные, нежные струны»⁸. Ф. Хиллер пробовал дать более конкретное определение; вспоминая игру Шопена, он заметил: «Прелесть его звука ощущалась благодаря отсутствию той тяжеловесности, которую навязывали Лист, Тальберг и другие» (1877)⁹. И. Мошелес противопоставлял игру Шопена, который «поступает как певец, занятый выражением чувств», игре пианистов немецкой школы, злоупотребляющих на фортепиано «оркестровыми эффектами» (1872)¹⁰. Однако если игру Шопена характеризует представитель именно этой школы, как это делает Франц Лист (1852), мы вправе проявить некоторую осторожность при чтении его высказываний. Когда, описывая игру Шопена, Лист упоминает «волшебство этой несказанной поэзии, очарование нежное и проникновенное, словно прелесть легкого экзотического аромата вербены или каллы...», сразу чувствуется, что он стремится к выводу об ее ограниченном воздействии: «игра Шопена не действует на толпу и не может потрясти массы», так как в ней нет мощи и силы. И поэтому «вполне наслаждаются его музыкой только узкие группы избранных»¹¹. В этих утверждениях зародился миф о Шопене как салонном, изнеженном, тепличном пианисте и композиторе. Невозможно отрицать, что, по свидетельствам современников, динамический звуко-ряд у Шопена был смещен в сторону пиано. Но он не был обеднен, совершенно напротив — исключительно разнообразен по силе и тембру звучания.

Современники говорят прежде всего о необычной, несравненной, неповторимой игре. Согласно М. Мохнацкому, «Шопен не играет как другие» (1830). По мнению Ф.-Ж. Фети, «его манера игры на фортепиано и его сочинения не имеют аналогии с чем-либо известным; оригинальность стала у него отличительной чертой» (1836). По словам Ф. Хиллера, «так никто никогда к клавишам не прикасался» (1877). Наконец, согласно мнению Ф. Мендельсона, «есть в его игре нечто совершенно необычайное» (1835)¹². Если бы было по-другому, если бы, как того хочет Лист, основной чертой игры Шопена была изысканная, утонченная, очаровательная салонность, наверное, невозможно было бы представить публичное, не лишенной остроты заявление Эрнеста Легуве в «Gazette Musicale de Paris» от 25 марта 1838 года: «На вопрос, кто первый в мире пианист — Лист или Тальберг, ответ только один — Шопен».

2. Представление об игре Шопена складывается из впечатлений, содержащихся в написанных по горячим следам рецензиях о концертах (М. Мохнацко-го, А. Калерта, Ф.-Ж. Фети, Э. Легуве, Л. Эскюдье, Берлиоза и Листа), в письмах

и воспоминаниях друзей-музыкантов (Ф. Хиллера, И. Мошелеса, Мендельсона и Шумана), в высказываниях учеников (К. Микули, В. фон Ленца, Ж. Матиаса, Е. Шереметевой, З. Розенгарт и еще нескольких), а также — великих современников (Гейне, Бальзака, А. де Кюстина, Делакура и Жорж Санд). Во второй половине девятнадцатого века различные по объему и значению тексты, рассеянные по многочисленным источникам, начали бережно собирать; самые крупные собрания созданы Ф. Никсом (1888) и Ф. Хёзиком (1910). В последнее время их фундаментально исследовал Ж.-Ж. Айгельдингер (1970, 1988). Составленный, упорядоченный и разносторонне прокомментированный им материал создает базу для интерпретаций и обобщений¹³. Я. Экер, на протяжении многих лет также занимающийся этой темой, придерживается мнения, что «реконструкция игры Шопена [...] возможна» и, более того, «нужна» (1992)¹⁴. Необходим анализ существующих высказываний, соотносенный с нотным образом, ведущий к уточнению основных элементов, к своего рода «переводу» метафорических определений на пианистическую деятельность. «Так, — говорит Экер, — к примеру, поэзия игры Шопена постепенно конкретизируется в описаниях тембра, извлекаемого им из инструмента, в описаниях его фразировки, в описаниях *tempo rubato*, игры *legato*, динамики и артикуляции, для того чтобы найти в тексте его произведений совершенно точные, лишь ему свойственные пианистические приемы, такие, как темп, понимание ритма, педализация, особая аппликатура и т. п. Большую ценность имеют многочисленные утверждения, повторяющиеся во многих источниках»¹⁵.

Именно на основании повторяемости отдельных формулировок, которые порой появляются в текстах рефреном, можно определить комплекс определяющих для игры Шопена особенностей: необычайная оригинальность, собственный, неподражаемый стиль игры; красота звука, приобретающего у Шопена тысячи нюансов; игра, «полная воздуха и света», утонченная и нежная, легкая и чистая, пульсирующая в основном на разных степенях пиано (из-за этого, по мнению некоторых, слишком тихая), но в кульминационных моментах акцентирующая мощь звучания («энергию без грубости»); игра ритмично свободная, с непревзойденно использующимся *rubato*, но строго выдерживающая метрический пульс и темп; выразительно артикулированная, фразированная так, что ассоциировалась с декламацией, с передачей смысла, но прежде всего при помощи *legato cantabile*, певучего «широкого тона», воплощающая фортепианное бельканто. В качестве ее главнейших особенностей неизменно подчеркивались: поэтичность и интимность, отсутствие всякой напыщенности и пафоса, аффектации и сентиментальности; простота, естественность и сдержанность при спонтанной живости («фортепиано, пробужденное к жизни») и непрерывной изменчивости («никогда дважды одинаково»).

3. Единственным учителем фортепиано Шопена был Войцех Живный, педагог, о котором мы все еще знаем слишком мало, чтобы точно определить пианистическую традицию, которую он передавал Фридриху. Несомненно, Живный столкнулся с необыкновенным учеником: через несколько лет он мог констатировать, что ничему больше его не научит. Невозможно отделить то, что Шопен взял от учителя, от того, чем он как «пианист от природы» обязан самому себе. Известно, что он

пережил в молодости различные увлечения и тенденции к подражанию; это, например, касалось стиля игры Гуммеля, Фильда, Калькбреннера¹⁶. Несколько позднее он «хотел бы украсть [у Листа] манеру исполнения» своих этюдов (20.VI.1833)¹⁷.

Бесспорно, игра Шопена проходила эволюцию. Об этом могла бы свидетельствовать разница в тоне рецензий и воспоминаний учеников на протяжении лет. По впечатлению М. Мохнацкого в 1830 году, игра Шопена «столь полна выражения, чувства, певучести, что пробуждает в слушателе какое-то милое мечтание, представляющее ему все его счастливые мгновения» (17.III). В 1832-м, для Ф.-Ж. Фети, «его игра элегантна, легка, полна очарования и отличается блеском и чистотой» (3.III). Несколько лет спустя Ж. Матиаас нашел в ней много «мощи, страсти и вдохновения». Более поздний слушатель, А. Ф. Мармонтель, запомнил игру Шопена как «изливающую фразы своего напева между сном и явью» (1878). В 1848 году английский рецензент Дж. Хогарт услышал в пианистическом искусстве Шопена «мастерство, умиротворение, нежность и изысканность» (10.VII)¹⁸. Можно было бы сделать робкое предположение, что игра Шопена проходила фазы, каким-то образом аналогичные фазам композиторского творчества. По мнению Ж. Матиааса, «Шопен играл, как сочинял» (1897)¹⁹.

Этот вопрос требует более полного выяснения. Как заметил Я. Экер (1988), важным становится не только то, когда Шопен играл, но также где и что играл. Экер видит возможность «отличать постоянные черты его пианистического искусства от временных, например, зависящих от состояния здоровья в разные периоды жизни»²⁰.

2. Концерты

1. Шопен дал в своей жизни около тридцати концертов, которые можно назвать публичными: пять в Варшаве, по одному в Душниках и Вроцлаве, четыре (три) в Вене, один в Мюнхене, двенадцать в Париже, три в Лондоне, по одному в Руане, Манчестере, Глазго и Эдинбурге. Не все концерты были сольными: часто речь шла лишь об участии (хотя не раз и в значительном) в чужом концерте, бенефисе. Зато он много концертировал приватным образом: в салонах аристократии и (порой) двора, плутократии, а также у друзей и у себя.

Публичные концерты, в общем, освещены хорошо²¹; их документацию составляют программы и рецензии, а также отзывы в письмах и дневниках; «в общем» — поскольку время от времени в эту тему вносятся поправки. Ж.-Ж. Айгельдингер (1985) нашел следы нескольких неизвестных до сих пор концертов Шопена в Париже в 1832–1835 годах, в то же время было подвергнуто сомнению участие Шопена в двух концертах — в Вене (4.IV.1831) и в Париже (9.IV.1837)²².

Некоторые концерты имели особое значение для творческого пути Шопена-пианиста. Два первых публичных выступления в Вене в 1829 году (11 и 18.VII), став благоприятной встречей с музыкальным миром одного из культурных центров Европы, принесли Шопену первый опыт («Сегодня я мудрее и опытнее года на четыре») и окрылили его; они послужили импульсом к выбору карьеры пианиста. Три варшавских концерта 1830 года, рецензированные *non plus ultra* М. Мохнацким и другими, упрочили его чувство собственной значимости на родине. Первый па-

рижский концерт, 26 февраля 1832 года, стал сверх ожидания сильным вхождением в новый, поистине «великий» музыкальный мир — достаточно знать, кто тогда слушал Шопена²³. Можно счесть выражением дружеской благосклонности мнение А. Орловского: «всех здешних пианистов он сразил насмерть, а весь Париж остолбенел», но невозможно не прислушаться к голосу беспристрастного издателя. А. Фарран писал Ф. Кистнеру: «Его успех был огромен, а ведь нужно нечто совершенно исключительное, чтобы произвести впечатление после стольких превосходных пианистов, каких знает Париж на протяжении нескольких лет, таких, как Мошелес, Гуммель или Калькбреннер» (17.IV.1832)²⁴. Значение памятного выступления Шопена 22 марта 1835 в Итальянском театре — особого рода: фиаско вместо ожидаемого успеха. Это фиаско, которого не смог стереть явный успех выступления, состоявшегося через месяц в концертном зале консерватории, в результате привело к отказу Шопена от публичного концертирования в прежнем стиле. Одновременно оно дало внешний повод для внутреннего перелома: вместе с этим концертом, не раз описанным и интерпретированным²⁵, Шопен ушел в прошлое как сочиняющий музыку пианист. Родился концертующий (иногда публично) композитор.

После шестилетнего перерыва возникает новый вид концертирования Шопена: камерный. Три знаменитых концерта, данные им в залах Плейеля в 1841, 1842 и 1848, были публичными лишь отчасти. Строгое ограничение числа слушателей, игра почти исключительно перед знакомыми столкнулись с сарказмом и язвительностью тех критиков, которым не предложили пригласительных билетов, но вызвали восторженный, почти эйфорический прием со стороны высшей парижской элиты, названной Листом на следующий день после концерта «аристократией крови, денег, таланта и красоты». В вызывающей размышления, хотя и спорной интерпретации Ж.-Ж. Айгельдингера²⁶ уход Шопена с большой сцены был вызван «причинами психологическими и даже физиологическими, но прежде всего эстетическими и социологическими». Айгельдингер убежден, что «неприязнь Шопена к публичным концертам отчасти кроется в аристократической концепции музыки, близкой традициям XVIII века. В пианистическом плане эта концепция воплотилась в искусство почти легендарного нюанса».

Если верить Листу (1852), сам Шопен признавался ему: «Я не гожусь для публичных выступлений — публика меня смущает, я задыхаюсь в дыхании толпы, меня парализует любопытный взгляд, заставляет умолкнуть вид чужих лиц». Это известное высказывание заканчивается вложенным в уста Шопена язвительным замечанием: «но ты создан для этого; если не покоришь слушателей, у тебя есть чем их убить»²⁷. Мнение Ж. Санд, пожалуй, подтверждает тон и смысл высказывания Листа: «он не хочет афиш, не хочет программ, не хочет многочисленной публики, не хочет, чтобы об этом говорили. Его пугает столько вещей, что я предлагаю ему играть без свечей и без аудитории на немом фортепиано» (18.IV.1841)²⁸. Несомненно, сверхчувствительность Шопена к внешним раздражителям и умение достигать полной внутренней концентрации склонили его к тому, чтобы стать пианистом *da camera*²⁹; такое концертничество сопутствует уже окончательно сформировавшемуся у Шопена осознанию себя как композитора.

Ряд публичных концертов, которые Шопен дал в 1848 году в Англии и Шотландии, следует рассматривать как отступление от принятого образа действия,

продиктованное, ввиду резкого сокращения доходов, надеждой обеспечить себе сносное существование. Изучение всех сопутствующих английскому турне обстоятельств, описанных подробно в письмах В. Гжимале, вызывает больше сострадания, чем восхищения.

2. Второе направление концертирования — выступления в камерном пространстве, в узком кругу — продолжают неизменно, всю жизнь: в варшавских салонах, затем — венских и дрезденских, и наконец, в парижских, лондонских и шотландских. Среди писавших воспоминания и тех, кто записывал свежие впечатления, царит упорное убеждение, что лишь в непринужденной обстановке гений Шопена-пианиста раскрывался вполне. Гейне (1838) и Лист (1852)³⁰, возможно излишне экзальтированно, но достоверно запечатлели неповторимую атмосферу вечеров, на которых играл Шопен. По убеждению Ж. Санд, именно «в интимной атмосфере салона, где на час собирались человек двадцать и гости окружали артиста [...] тогда, и только тогда демонстрировал он весь свой талант и весь свой гений»³¹. Еще дальше идет Кароль Микили, сужая узкий круг до Шопена и слушателя, для кого он играл. «Только ученики, — говорит он, — знали до конца Шопена-пианиста, возвышенность и совершенство которого лучше всего проявлялись один на один с избранным, на уроке»³².

К традициям, неразрывно связанным с камерным концертированием, принадлежала импровизация, непревзойденным мастером которой, как уверяют очевидцы, был Шопен. У Э. Делакура осталось впечатление, что «импровизации были намного смелее, чем записанные композиции» (1853)³³. В восприятии Гейне (1838), в процессе импровизации достигалась высшая степень посвящения и интимности. По убеждению Юлиана Фонтаны (1855), опубликованные произведения представляли собой лишь «эхо импровизации».

Направление приватного концертирования до сих пор не было предметом пристального научного изучения³⁴. Создается впечатление, что вечера, на которых играл Шопен, хотя и вписывающиеся в светский, салонный ритм, распорядок и традиции, безусловно, являлись жанром, явно отличным от типичных салонных концертов, имевших целью отдых и развлечение их участников. Из свидетельств, которые нам предоставила эпоха, известно, что вечера с участием Шопена являлись для тех, кто присутствовал на них, глубоким, незабываемым переживанием, то, что играл Шопен, и то, как играл, приносило катарсис.

3. Репертуар Шопена как пианиста также ждет систематического рассмотрения и серьезного толкования. Уже при первом взгляде на эту тему можно заметить, во-первых, отчетливое разделение на публичный и приватный концертный репертуар, во-вторых, столь же явное изменение этого репертуара с годами и, в-третьих, вопросительные знаки, касающиеся отдельных частей репертуара.

Программы публичных и отчасти публичных концертов в различные периоды отличаются друг от друга. В годы учения (до 1829-го) молодой Шопен рекомендовал себя в виртуозных концертах постклассической эпохи великих пианистов, исполняя концерты Ф. Риса, И. Мошелеса, В. Йировеца, И. Н. Гуммеля. В годы странствий (1829–1831) уже начинают прежде всего звучать собственные

концертные произведения: *Вариации из «Дон Жуана»*, *Рондо á la краковяк*, *Фантазия на польские темы* и оба *Концерта*. К концертным традициям относятся импровизации на темы, предложенные слушателями, из модных опер, «светских» (*Белая Дама*, *Немая из Портучи*) и «народных» (*Суровый мир из Краковцев и горцев*, а также *Странный городской обычай из Новых Краковцев*); или из репертуара популярных народных мелодий (*песня о хмеле*).

В следующий период, в годы адаптации в парижской среде (1832–1835), Шопен выступает с собственными концертными произведениями, по-прежнему в сопровождении оркестра, но выбирает другие вещи. Он исполняет только *Вариации из «Дон Жуана»* и, многократно, *Концерт e-moll* (полностью или ограничиваясь одной из частей), а также, из новых сочинений, *Полонез*, предваряемый *Andante spianato* op. 22. По не совсем понятным причинам он исключает *Концерт f-moll*, *Краковяк* и *Фантазию*. В этот период особенно характерно частое появление Шопена на парижской сцене в качестве не только солиста, но и соисполнителя виртуозных произведений *á la mode* — в стиле *brillant*, в четыре или восемь рук, написанных для двух или даже шести фортепиано. Он играет в это время с Ф. Листом, Ф. Хиллером, Ж. и А. Герцами, Ф. Калькбреннером, К. М. Стамати, Д. Осборном, В. Совиньским, чуть позже — с Ш. В. Альканом, П. Циммерманом и А. Гутманом. Сопоставление репертуара публичных концертов этого периода, которым мы обязаны Ж.-Ж. Айгельдингеру (1985)³⁵, дает представление о музыкальной ауре, в которой находился Шопен в первые четыре года в Париже.

- Ф. Калькбреннер, *Марш и Большой полонез* op. 92 для шести фортепиано
- Ж. Н. Мери, *Вариации* на тему трио из оперы «*Лужайка писцов*» Ф. Герольда op. 34 в четыре руки
- Ж. Онслоу, *Соната* op. 22 в четыре руки
- А. Герц, *Большая пьеса* на тему «*Крестоносцев*» Дж. Мейербергера для двух фортепиано, в восемь рук
- И. Мошелес, *Большая соната* op. 47 в четыре руки
- Ф. Лист, *Большой дуэт* на тему *Песни без слов* Ф. Мендельсона для двух фортепиано
- Ф. Хиллер, *Большой дуэт* op. 135 для двух фортепиано.

Произведением, выделяющимся из этого списка, неожиданно становится *Allegro* из *Концерта d-moll* И. С. Баха (BWV 1063) для трех клавиров. Впрочем, исполнение Шопена совместно с Хиллером и Листом (15.XII.1833) спровоцировало Берлиоза на написание забавной рецензии: ему было сложно примириться с тем фактом, что «три выдающихся, полных энергии таланта [...] сосредоточились на воспроизведении этой нелепой и смешной псалмодии»³⁶. В письме, начинающемся со слов «меня сюда ветром занесло» (12.XII.1831) и описывающем мир, в котором оказался Шопен в поисках своего места, нам попадает предложение, которое проливает немного света на несколько своеобразный подбор концертного репертуара: «Не знаю, право, есть ли где-нибудь больше пианистов, чем в Париже, — не знаю, есть ли где-нибудь больше ослов и больше виртуозов, чем тут»³⁷.

В следующий период, в годы зрелости и расцвета (1835–1840), Шопен не дает ни одного публичного концерта, полностью сосредоточившись на композиции и педагогике. Он из дружбы делает исключение для А. Орловского, давая концерт в

Руане (12.III.1838), увенчавшийся, впрочем, несомненным успехом. Два других, совершенно второстепенных выступления носят также характер жеста: в концерте Ш. В. Алькана (1838) Шопен — один из четырех пианистов, исполняющих в восемь рук аранжировку *Allegretto* и Финала *Седьмой* Бетховена, а в концерте, посвященном памяти Винченцо Беллини, он исполняет собственную вариацию, одну из шести, написанных шестью пианистами Парижа на тему из *Пуритан*.

Затем наступают годы приюта (1841—1845) и одиночества (1845—1849), когда преобладает наполовину приватное концертное выступление. Репертуар, представленный на трех концертах, которых долго ждали и о которых потом долго вспоминали, сосредоточивается вокруг собственного сольного творчества. Шопен играет свои прелюдии и этюды, мазурки и вальсы, баллады и скерцо, ноктюрны и экспромты, *Колыбельную* и *Баркаролу*, *Andante spianato*, на последнем концерте (1848) — *Сонату для виолончели* и, как исключение, — *Трио E-dur* Моцарта. Это фортепианные сольные концерты, прототип сольных концертов, именуемых шопеновскими. Однако по традиции того времени, а возможно, прежде всего по причине физического состояния Шопена, в концертах было два перерыва, когда выступали его друзья: скрипачи (Г. В. Эрнст, Д. Алар), виолончелист (О. Франкомм) и певицы (Л. Даморо-Чинти, П. Виардо). Во время ряда концертов, данных в 1848 году в Великобритании, Шопен также исполняет исключительно собственные, чисто фортепианные сочинения.

4. Репертуар камерных концертов представляется совершенно иным, хотя из-за скудности и неупорядоченности информации нелегко сказать что-то окончательно. Известно, что в узком кругу он исполнял некоторые сонаты Бетховена и Моцарта, а также прелюдии и фуги Баха. Согласно К. Микули³⁸, он играл «все великие и прекрасные произведения» пианистического репертуара: сонаты, концерты и другие формы, кроме того — Шуберта, Вебера, Гуммеля и Фильда. Прекрасные ученицы вспоминают многочисленных дуэты, игравшиеся с учителем в четыре руки или на двух фортепиано. Перед концертом он обычно закрывался в комнате и играл «Баха, только и исключительно Баха»³⁹. Можно предположить, что в Париже с самого начала на вечерах в салонах, — согласно Ж. Санд, было около двадцати домов, которые посещал Шопен, — он исполнял собственные сочинения и что среди них встречались также и такие, как, например, *Sonata b-moll*, которых он не исполнял на парижских публичных концертах.

Несколько больше нам известно о репертуаре импровизаций. В сферах парижского высшего света это были по-прежнему вариации модных мелодий, в кругу друзей-эмигрантов — неизменно вариации на темы польских народных песен. К. Кобыляньска зафиксировала шестьдесят шесть известных моментов импровизации (шестьдесят из них — в узком кругу)⁴⁰. К сожалению, темы импровизаций приблизительно известны лишь в половине случаев и только около десяти из них можно назвать окончательно⁴¹. Вопрос о том, возможно ли в опубликованных произведениях найти какие-либо следы импровизации, остается, в общем, открытым.

Воссоздавая пианистический репертуар Шопена, можно столкнуться с несколькими проблемами, решить которые сегодня нелегко. Почему на своих сольных концертах в Париже он не играл многих важных собственных произведений,

например обеих *Sonata: b-moll* и *h-moll*, некоторых баллад и скерцо, ни одного полонеза? Появилось ли в камерных концертах какое-нибудь произведение Шумана или вершиной репертуара были Фильд, Гуммель и Мендельсон? Знал ли, играл ли он *Гольдберг-вариации* Баха, сонаты Скарлатти, последние сонаты Бетховена?

3. Инструменты

1. Особое значение придавал Шопен инструменту. В письмах можно обнаружить более десяти замечаний, свидетельствующих о том, как важно было, чтобы инструмент соответствовал его представлениям о звуке. Перед каждым из варшавских концертов он пытался найти наилучшее решение. Ни в Вене, ни в Париже или Лондоне ему не было безразлично, на каком инструменте он играет. По мнению Б. Фогеля (1975, 1985)⁴², исследовавшего источники и изучившего реалии, связанные с инструментарием эпохи, в Варшаве Шопен использовал два фортепиано неизвестного происхождения: кабинетный «панталеон» и варшавский рояль, вероятно Ф. Бухгольца, тот самый инструмент, который в 1861 году «рухнул на мостовую» и стал исходной точкой поэмы Норвида⁴³. Следуя мнению рецензентов и друзей, называвших его игру на первом из варшавских концертов (III. 1830) слишком тихой, Шопен сменил собственный панталеон (с английским механизмом, дающим певучее *legato*) на венский инструмент (дающий обособленные звуки). В Вене он выбрал пятипедальное фортепиано Графа, но только в Париже нашел то, что искал: фортепиано Плейеля («у него мой звук»), инструмент, правда, тоже обладающий звуком, теряющимся в чересчур большом зале, зато легко передающий бесконечные нюансы и позволяющий — как сообщал журнал «*Le Pianiste*» в 1834 году — «петь романсы Фильда, мазурки Шопена, ноктюрны Кеслера». Только чувствуя себя нездоровым, он использовал «Эрар»⁴⁴, инструмент с более сильным, интенсивным и подвижным, хотя несколько твердым звуком; его предпочитал Лист. В Лондоне к двум вышеперечисленным присоединился «Бродвуд» («здесьшний Плейель»). Дома, в том числе на Мальорке, Шопен пользовался пианино Плейеля, а также бродвудовским *cottage piano*. Он лично выбирал инструменты для Дельфины Потоцкой и Марыли Водзиньской.

2. Инструментоведы напоминают нам, что фортепиано эпохи Шопена фактически стало историческим инструментом; оно значительно отличается от современного своим строением и механикой, а следовательно, конечно, и звуковыми эффектами. По утверждению Б. Фогеля (1988), инструменты шопеновской эпохи отличались, например, «меньшим объемом звучания, но высокие ноты звучали продолжительнее, чем у современных инструментов, а басовые несколько короче, но избирательно»⁴⁵. Используя соответствующую педаль, в них можно было изменить тембр звучания, но не его динамику, как сейчас. Одним словом, «для того, чтобы хотя бы приблизительно воссоздать элементы оригинальной пианистики Шопена, нам необходимо обратиться к фортепиано эпохи Шопена, к школам игры на фортепиано этой эпохи, помогающим воссоздать технику игры и манеру исполнения, или, наконец, по-новому прочесть указания Шопена-педагога»⁴⁶.

Все вышеперечисленное уже определенное время практикуется в шопенологии. Т. Хигинс из Сент-Луиса, автор работ, посвященных исполнительской интер-

претации произведений Шопена, проверял свои предположения на собственном «Плейеле» 1842 года ⁴⁷, И. Понятовска исследовала перечень технических и эстетических указаний, касающихся исполнительства, содержащийся в фортепианных школах того времени ⁴⁸. Среди авторов этих школ, изданных в Париже, есть пианисты, с которыми Шопен часто общался в первые годы парижской жизни: Ф. Калькбреннер, А. Герц, С. Тальберг. По мнению И. Понятовской, столь характерное для Шопена «*ben cantando*» мы можем понять в контексте исполнительских норм 30-х и 40-х годов XIX века, только изучив *Искусство петь на фортепиано* Тальберга, *Méthode...* Калькбреннера, *Школу пения* Годфруа и другие учебники. Недостаточно знать ответ Листа о монотонности легато или рекомендации Шопена „пой, когда играешь“, необходимо соотнести это с практикой того времени, попытаться воспроизвести то, как эта „напевность“, легато, исполнялись на музыкальных инструментах девятнадцатого столетия» ⁴⁹.

Несомненно, все попытки реконструировать так называемое подлинное звучание, то есть звучание, с которым имели дело Шопен и его слушатели, не остановят тенденций к дальнейшему усилению, обогащению и изменению звучания фортепиано, остающегося инструментом Шопена независимо от периода своего развития. Необходимо признать, что исторический путь и путь исполнительской практики могут разойтись и идти в дальнейшем параллельно. Ведь сегодня довольно трудно представить, например, Конкурс Шопена, проходящий на «Плейелях», пусть даже 1842 года, года пианистического апогея Шопена.

В. Лютославский предельно лаконично выразил значимость пианистического аспекта для мира Шопена-композитора, заметив (1970), что «ни у одного композитора за всю историю музыки не проявлялся с такой силой и в неразрывном единстве таинственный союз трех элементов: руки, клавишей и восприятия музыки через звук» ⁵⁰.

1. Как учил Шопен

Шопен учил недолго, немногим более десяти лет, но все говорит о том, что учил он принципиально, умело, страстно и осознанно. Мы располагаем двумя видами источников, свидетельствующих о способах, которыми он стремился достигнуть цели: довольно многочисленные, хотя и отрывочные, свидетельства учеников и наброски самого Шопена к задуманному им *Методу* — своеобразной школе игры на фортепиано. Можно сразу сказать, что эти свидетельства, в общем, на удивление совпадают друг с другом⁵¹ и более того — согласуются с набросками Шопена. Сегодня мы обладаем систематизированным по темам собранием известных до сих пор свидетельств о том, как преподавал Шопен, вошедшим в 450-страничный справочник Ж.-Ж. Айгельдингера *Шопен глазами учеников* (1970). С другой стороны — существуют неоднократно опубликованные наброски к *Методу* и несколько попыток их трактовки. Наконец, имеется также попытка сопоставления набросков с сообщениями учеников, предпринятая Жанной Холланд (1978). Изучение всех этих материалов вызывает изумление перед педагогической интуицией Шопена, одновременно показывая, каким восхищением и обожанием была окружена также и эта сторона его существования.

1. Наброски к фортепианному *Методу* Шопена имеют довольно запутанную историю. Известие об их существовании и о невоплощенном проекте написания *Школы* мы впервые находим в монографии Ф. Листа (1852). От него мы узнаем о важности этой темы: Лист утверждает, что Шопен не раз упоминал о своем намерении⁵². Однако одновременно он говорит, что наброски были сожжены; за ним это повторяют другие (М. Карасовский⁵³). Однако, как нам известно сегодня из письма В. Гжималы к О. Лео (от X.1849), именно эти наброски Шопен распорядился

дился не сжигать, как велел сделать это с неоконченными музыкальными рукописями. Они должны были попасть в руки Анри Ребера, или Шарля Алькана (по мнению Гжималы), или Томаса Теллефсена (по мнению других) для окончательного редактирования и использования в преподавании. Однако лишь в 1896 году Наталия Янота впервые опубликовала их как дополнение к английскому переводу одного из текстов Я. Клечиньского на тему интерпретации произведений Шопена (*Chopin's greater works*). Публикация Яноты не вызвала отклика. В 1936 году рукопись набросков к *Методу* оказалась у Альфреда Корто. Он систематизировал текст и издал его в своих *Аспектах Шопена* (*Aspects de Chopin*, 1949), однако со странным комментарием. Проект Шопена он считал «поразительно заурядным», являющимся всего лишь «беспорядочным скопищем банальностей», не выходящим за рамки «элементарных принципов преподавания фортепиано». Проект был задуман, по его мнению, «чтобы подлатать финансы»⁵⁴. Лишь в последние годы появились попытки нового прочтения, систематизации и осмысленной интерпретации текстов, которым Шопен придавал столь большое значение (З. Мычельский, Я. Мильштейн, В. Николаев, Ж. Холланд, Ж.-Ж. Айгельдингер)⁵⁵.

Наброски включают в себя три вида текстов: введение в основы музыки, основы игры на фортепиано и базовые принципы музыкальной эстетики. Первые действительно не имеют большого значения, но остальные представляют собой эстетическое и пианистическое кредо Шопена, являются квинтэссенцией его взглядов на искусство игры на фортепиано.

2. Исходным пунктом пианистической эстетики Шопена является признание музыки своеобразным эквивалентом речи. Речи, выражающей мысли, чувства и впечатления, но без определенности и решительности (*indéfini, indéterminé*). По мнению Шопена, звуки создают музыку так же, как слова — речь. Невозможно счесть эту идею побочной для эстетики Шопена⁵⁶: она по-разному высказана восемь раз и полностью созвучна указаниям и наставлениям конкретного пианистического характера. Техника, как подчеркивает Шопен, не является самоцелью: она должна служить выразительности, должна превращать игру в высказывание, исполненное смысла. Естественным следствием этого убеждения становится акцентирование всего, что касается извлечения из инструмента соответственного звучания, переливающегося разными оттенками «значений», а также верной интонации и артикуляции музыкального развития, фразированного в соответствии со смыслом высказывания. Текст набросков можно по пунктам дополнить сообщениями учеников (так, впрочем, читают его и Айгельдингер, и Холланд). Рауль Кочальский записал высказывание Микули: «Каждая фраза звучала под пальцами как пение, с такой выразительностью, что каждый звук словно являлся слогом, каждый такт (мотив) — словом, каждая фраза — мыслью. Это была декламация, лишенная всякого пафоса, но одновременно простая и возвышенная»⁵⁷.

Сам Микули приводит яркую метафору, запомнившуюся ему на уроках Шопена: «Неверная фразировка всегда производила на него такое впечатление, словно кто-то произносил текст на непонятном для себя языке [...] давая понять, что музыка для него [этого исполнителя] родным языком не является»⁵⁸. Ян Клечинь-

ский, ученик Марцелины Чарторыской, еще раз подтверждает основной эстетический тезис Шопена: «Вся теория стиля, — говорит он, — сводилась у Шопена к тому, чтобы показать ученику аналогию между музыкой и языком»⁵⁹.

Язык музыки у Шопена — язык напевный. Постулат напевности фортепианной фразы не является его собственным: «эту прекрасную манеру петь»⁶⁰, ставшую возможной благодаря английской механике фортепиано, одобряет Ф. Калькбреннер, возводит в главный теоретический принцип С. Тальберг (*Искусство петь на фортепиано*). Она «носится в воздухе», хотя бы как противовес «жемчужности» стиля *brillant* и венской манере. Возможно, не без некоторого преувеличения, Ж.-Ж. Айгельдингер заканчивает свои рассуждения так: «Для Шопена пение было альфой и омегой музыки, оно является фундаментом всей инструментальной практики»⁶¹. Действительно, в высказываниях Шопена перед учениками мотив пения повторяется рефреном. Вере Кологривовой он говорит: «Если вы хотите играть на фортепиано, то должны научиться петь»⁶². Вильгельму фон Ленцу: «Чтобы обрести собственный стиль, нужно взять за образец Дж. Пасту, всю великую итальянскую школу пения»⁶³. Другие ученики пишут, что он ставил им в пример искусство Дж. Б. Рубини, М. Малибран и Дж. Гризи. Эмилии фон Тимм он советовал: «Нужно петь пальцами»⁶⁴.

Что же касается пианистического высказывания в целом, то оно должно быть максимально естественным, несмотря на всю утонченность (Курти: «естественность, естественность, ничего не форсировать!»), «исполненным простоты и сдержанности» (Ф. Мюллер-Штрайхер), но спонтанным и подвижным (Ф.-А. Перю), выражающим чувства, не избегающим внезапного крещендо, но лишенным грубости (З. Розенгарт), аффектации (Я. Клечинский), преувеличенности (Курти)⁶⁵.

3. Техническая сторона метода Шопена представляла собой реализацию — транспозицию в строго определенную материю — исходных эстетических представлений. Наброски к *Методу* определяют, а сообщения учеников дополняют отдельные пункты пианистических заповедей Шопена. Они касаются: 1) посадки за фортепиано, свободной, но собранной; 2) естественности исходного положения руки на клавиатуре (позиция гаммы E-dur) и всех дальнейших способов ее функционирования (никогда — через силу); 3) особой очередности разучивания гамм и соответствующих им прелюдий и этюдов: от гамм с наибольшим количеством знаков до гамм с наименьшим их количеством, то есть от H-dur, Fis-dur и Des-dur до C-dur, самой трудной, так как в ней не используются черные клавиши; 4) также особого метода разучивания двойных нот; 5) очень своеобразной аппликации, использующей естественные возможности каждого пальца по силе звука и гибкости: Шопен не боялся использования первого пальца на черных клавишах или подкладывания его под пятый, нажатия соседних клавиш одним и тем же пальцем, использования третьего пальца в роли ведущего мелодию «певца» и т. д.; 6) касаются игры запястьем, особенно при фразировке, аналогичной дыханию в пении; 7) педализации, в основном умеренной, не подменяющей пальцевой динамики⁶⁶, иногда, как ни удивительно, применяемой для достижения гармонических, колористических эффектов, а в других случаях, совершенно наоборот, ре-

комендующей разделять педалью два следующих друг за другом аккорда в одном такте; 8) одинаковой важности в музыкальном движении обеих рук, которые должны быть разработанными; а также 9) умения разнообразить атаку звука, способности контролировать с помощью слуха и прикосновения эффект звучания, чтобы достигнуть звука, «прекраснейшего из возможных».

Практиков клавиатуры, возможно, удивят некоторые сообщения учеников. Р. Кочальский (1936) записал признание Микули: «Все произведения, подлежащие интерпретации, сначала должны были быть подробно проанализированы как с точки зрения их формальной структуры, так и с точки зрения чувств и психического процесса, выражением которого они являются»⁶⁷. Некоторых учеников Шопен направлял к теоретику Анри Реберу, дружившему с ним, на курс музыкальных форм. Аналогично он поступал с достижением требуемой напевности, посылая учеников на уроки пения к парижским представителям *бельканто*. Адепты фортепиано должны были услышать и подсмотреть у них приемы исполнения *gruppetto*, *форшлагов*, вокального *rubato*.

Он был требовательным преподавателем, не раз доводил до слез своих учениц, но, как подчеркивал Микули⁶⁸, в то же время был противником чрезмерной увлеченности упражнением; «его методика сводила к минимуму технические упражнения». Потребность в них явно уменьшалась, когда при врожденной музыкальности ученик мог уловить естественность и смысл целого.

2. Педагогический репертуар

1. Случалось так, что даже довольно продвинутых учеников у Шопена ждало разочарование: вопреки ожиданиям он не начинал обучение со своих собственных произведений. Конечно, бывали и исключения, когда на вступительном прослушивании он обнаруживал соответствующий уровень музыкальной зрелости. В одном только наблюдалось исключительное единодушие: он начинал свой курс со сборника *Прелюдий и упражнений* М. Клементи, выбирая при этом этюды или прелюдии в соответствии со своей системой возрастающей трудности (от *H-dur* до *C-dur*). Потом шли этюды И. Б. Крамера или *Gradus ad Parnassum* Клементи, а также некоторые этюды И. Мошелеса. Эти сведения в разных вариациях мы обнаруживаем, в частности, у Ж. Матиаса, А. Гутмана, З. Розенгарт и К. Микули. Этюдный репертуар дополняли отдельные произведения Гуммеля, а также ноктюрны Фильда, применяемые как упражнения, необходимые для овладения техникой *cantabile*. По свидетельству Микули, *cantabile* следовало исполнять «широким тоном».

Одни ученики одновременно с этюдами и ноктюрнами, другие вслед за ними как основу музыкального образования играли Баха: сюиты, партиты и фуги из *Хорошо темперированного клавира*. Ф. Никс записал признание Фридерики Мюллер-Штрайхер: «Однажды утром он сыграл наизусть четырнадцать прелюдий и фуг. А когда я выразила ему восхищение по поводу несравненного исполнения, он ответил: „Это не забывается никогда“»⁶⁹. Эмилия фон Тимм вспоминала: «Бах имел у Шопена абсолютный приоритет»⁷⁰. Подобным же признанием мы обязаны Камилле Дюбуа; в ответ на вопрос о поддержании пианистической формы она услы-

шала: «Ежедневно по утрам работайте над Бахом — это будет лучшее средство для вашего развития»⁷¹.

Те, кто проучился у Шопена в течение нескольких лет, могли освоить с ним довольно значительный репертуар, включавший концерты, сонаты, рондо, вариации и характерные произведения многих композиторов нескольких поколений. Кроме Баха это были Бетховен, Клементи, Гуммель, Фильд, Вебер, Шуберт, Мендельсон, Мошелес и Хиллер. По свидетельству Микули, к этому списку имен, подтвержденных многими учениками, нужно добавить Генделя, Скарлатти, Моцарта, Дюссера, Риса и Шумана. В некоторых источниках появляется еще и Лист, его транскрипции. На этом этапе обучения существовало много разнообразных вариантов: одно играли в 1834 году сестры Анна и Южа Тун, другое в 1834—1848 годах — Камилла Дюбуа⁷². Именно ей мы обязаны поучительным списком репертуара, пройденного с Шопеном:

— Бетховен: концерты и многочисленные сонаты, в частности *As-dur* op. 26, *cis-moll* op. 27 № 2 (*Лунная*), *f-moll* op. 57 (*Аппассионата*)

— Гуммель: *Полонез La Bella Capricciosa* op. 55, партия фортепиано *Сенгета* op. 74, *Соната fis-moll* op. 81, *Концерты для фортепиано a-moll* op. 85, *h-moll* op. 89, *Блестящее рондо на русские темы* op. 98

— Фильд: несколько концертов и несколько ноктюрнов

— Вебер: *Сонаты C-dur* op. 24 и *As-dur* op. 39

— Шуберт: лендлеры и все вальсы

— Мендельсон: *Концерт g-moll* и *Песни без слов*

— Лист: два парафраза — *Тарантеллы* Россини и секстета из *Лючии де Ламмермур* Доницетти.

Составив этот список, К. Дюбуа прибавила фамилию Р. Шумана, снабдив ее многозначительной припиской: «совершенно ничего».

2. Обычно лишь в конце курса дело доходило до произведений Шопена. Чаще всего после этюдов Клементи, Крамера и Мошелеса ученики переходили к этюдам Шопена из обоих опусов, а после ноктюрнов Фильда — к ноктюрнам Шопена. На основании источников, собранных в справочнике Айгельдингера (1988), можно изучать разнообразие вариантов репертуара собственных произведений Шопена, интерпретировавшихся на его уроках. Разумеется, выбор зависел от года начала обучения, ведь постоянно появлялись новые произведения; далее, от степени подготовки ученика и, вероятно, от конечной цели его обучения: профессиональной или светской.

Из нескольких имеющихся списков репертуара, написанных сразу или восстановленных с помощью дедукции, лучший составила одна из последних учениц, Джейн Стирлинг⁷³. По ее свидетельству, она играла с Шопеном следующие произведения: *Мазурки* op. 7, 24, 33 и 56; *Ноктюрны* op. 9, 15, 32, 48 и 55; *Концерт* op. 21; *Этюды* op. 10 и 25; *Прелюдии* op. 28, *Полонезы* op. 26; *Вальсы* op. 34 и 64; *Экспромты* op. 29, 36 и 51; *Баллады* op. 38 и 47; *Фантазию* op. 49 и *Сонаты* op. 35, 58 и 65.

Конечно, можно задать вопрос, почему она не играла ни одного скерцо, ни одного из больших полонезов, ни *Баллады g-moll*, ни *f-moll*, ни *Колыбельной*, ни *Баркаролы*, — но поиски ответа без знания контекста были бы чистой спекуля-

цией. Важным кажется лишь то, что Дж. Стирлинг не разучивала ни одного из юношеских произведений Шопена, ни одного из неизданных, принадлежащих к приватному направлению творчества, даже столь популярной потом так называемой *Фантазии-экспромта cis-moll*, наконец, никаких произведений, написанных в венской или парижской разновидности стиля *brillant*. Почти все из шестидесяти с лишним сочинений относятся к годам творческой зрелости Шопена.

3. Ученики

1. У Шопена обучались — с разной продолжительностью, от нескольких лекций до нескольких лет — значительно более ста учеников. Жанна Холланд насчитала их сто двадцать шесть, а Ж.-Ж. Айгельдингер — около ста пятидесяти. Среди них были высокоодаренные виртуозы, много профессиональных пианистов, которые после завершения удачной пианистической карьеры с успехом занимались педагогикой, чтобы вырастить следующее поколение первоклассных виртуозов. Однако больше всего было дам из очень знатных и просто знатных семей, считавших игру на фортепиано необходимым атрибутом высокого образования, а при соответствующем уровне таланта — одновременно источником эстетического удовольствия для себя и других, на частных и благотворительных концертах.

К первой группе — концертирующих пианистов можно с уверенностью отнести Жоржа Матиаса, Адольфа Гутмана, Ф.-Анри Перю, Томаса Теллефсена и гр. Элизу Перуцци. Все они сделали пианистическую карьеру, чаще всего в своей собственной среде. Гутман принадлежал к любимым ученикам, Перуцци — к любимым ученицам: Шопену нравилось играть с ней на двух фортепиано или в четыре руки. Наибольшие надежды он возлагал на Карла Фильча, феноменально талантливого. Его считали чуть ли не двойником, «живым воплощением учителя». Как известно, он неожиданно умер в возрасте пятнадцати лет, на пороге блистательной карьеры, которую ему сулили.

Группу пианистов, жизненной миссией которых стало преподавание, представляет прежде всего Кароль Микули: из его львовского класса фортепиано вышли такие крупные и непохожие друг на друга индивидуальности, как Рауль Кочальский и Генрих Шенкер. Кроме того, это и еще три выдающихся таланта: Фридерика Мюллер (впоследствии Штрайхер) из Вены, ирландская парижанка Камилла О'Мира (впоследствии Дюбуа) и Вера Кологривова (впоследствии госпожа Рубио) из России. Две последние некоторое время исполняли функции ассистенток Шопена. Во второй половине девятнадцатого века ко всем трем относились как к высшим авторитетам в вопросах шопеновской традиции. Биограф Ф. Листа, В. Йергер, цитирует мнение последнего, высказанное на одном из курсов интерпретации, когда он отсылает интересующихся верным стилем исполнения *Колыбельную* op. 57 к Камилле Дюбуа⁷⁴.

Третья группа: благородных дам, княгинь и графинь, жен и дочерей известных родов — старого поколения, как Тун-Хохенштейны, и нового, как Ротшильды, относящихся к игре на фортепиано «по-дилетантски» в первичном значении этого слова: для собственного удовольствия, а не профессионально. Многие их имена увековечены посвящениями Шопена⁷⁵. Забавно, что для Шопена не-

которые произведения или опусы навсегда начинали ассоциироваться с адресатом посвящения: он любил говорить о какой-нибудь особе, именуя ее названием связанного с нею произведения... Из длинного списка выделяются пять имен: кн. Елизавета Шереметева, гр. Дельфина Потоцка, Мария Калерджи, Джейн В. Стирлинг, но прежде всего Марцелина Чарторыска. Хотя она и не занималась пианизмом профессионально, но наряду с Микули являлась в Польше высшим авторитетом в интерпретации Шопена. В число ее учеников вошли еще в Париже Эмилия Боженцка, Ян Клечиньский и Цецилия Дялыньска, а в Кракове, где она поселилась позднее, — Наталия Янота. Она выступала редко, на благотворительных и светских концертах. В. фон Ленц, которому довелось ее услышать, считал ее игру — особенно с точки зрения фразировки и акцентуации — «наиболее верным отражением игры своего учителя»⁷⁶.

2. Некоторые ученики предпринимали шаги, помогающие нам уловить шопеновскую традицию в ее аутентичности: записывали в дневниках впечатления от уроков Шопена, писали воспоминания, хранили экземпляры нот, на которых Шопен во время лекций записывал свои замечания, исправления, дополнения, подготавливали издания, закрепляющие непосредственно перенятый у Шопена стиль интерпретации его произведений.

Дневники вели: превосходная ученица Фридерика Мюллер-Штрайхер (1839—1841) и довольно слабая, Зофия Розенгарт-Залеска (1843—1844). Первый дневник исчез; несколько страниц воспоминаний на его основе поместил в своей монографии Ф. Никс (1888). Второй, обнаруженный через сто лет после его написания, говорит больше о переживаниях экзальтированной дамы, чем об искусстве интерпретации. Фрагментарные воспоминания об общении с Шопеном написали Александра Воловска-Фоше и Ф.-А. Перю, считающийся последним учеником. Сохранились также отрывки переписки Эмили фон Тимм со своим отцом и Елизаветы Шереметевой — с матерью. Иногда воспоминания, хотя бы отрывочные, были спровоцированы: Я. Клечиньский выпытывал сведения у М. Чарторыской, Р. Агюэтан — у мадам Курти, а Ф. Никс — у Камиллы Дюбуа. Таким образом, из крупиц текстов и отрывков высказываний рождается довольно цельный образ Шопена-учителя. Встречаясь с его пианистической мудростью и человеческим теплом, раскрывались и крепили таланты.

Двое учеников сочли своей обязанностью и посильным для себя отредактировать собрание произведений Шопена: Т. Теллефсен осуществил его в Париже у Ришо (1860), К. Микули — в Лейпциге у Ф. Кистнера (1879). Во вступлении к этим изданиям они выразили взгляды на интерпретацию согласно собственному пониманию стиля Шопена; Микули подкрепил свою точку зрения опытом Ф. Мюллер-Штрайхер. Существует предположение, что при издании еще нескольких сборников были получены консультации у учеников: в варшавском издании Я. Клечиньского (Гебетнер и Вольф, 1882) как будто использованы замечания М. Чарторыской (кроме того, К. Дюбуа и З. Розенгарт), в лейпцигском (Петерс, 1880) — помощь Р. фон Хайгендорфа и Ж. Матиаса.

В последние годы в круг интересов издателей и музыковедов-интерпретаторов попали пылившиеся в библиотеках экземпляры нот с карандашными пре-

подавательскими пометами Шопена. Их содержание составляют: исправления типографских опечаток, модификации текстов (скорее, в виде вариантов орнаментальных оборотов), уточнения, касающиеся аппликатуры, педатизации, метронема, темпа и характера, агогики, динамики и фразировки. Сохранились, иногда даже довольно пространные, собрания нот, оставленные пятью учениками: Дж. Стирлинг и К. О'Мира-Дюбуа (хранящиеся в Национальной библиотеке в Париже), З. Розенгарт-Залеской (в Польской библиотеке в Париже), М. Щербатовой (в библиотеке Гарвардского университета) и Н. Орды (в Библиотеке Общества им. Фридерика Шопена в Варшаве). Кроме того, существуют еще два источника: ноты, принадлежавшие О. Франкмму (частная коллекция во Франции) и Людвиге Енджеевич (ноты самого Шопена с его исправлениями, хранятся в Обществе им. Фридерика Шопена). Весь этот материал, эпизодически уже использовавшийся издателями источников (Национальное издание), был собран и научно интерпретирован Ж.-Ж. Айгельдингером (1988). Он, несомненно, послужил обогащению наших знаний о творчестве Шопена и одновременно породил нелегкие вопросы: каким может быть статус изменений в тексте уже опубликованного произведения, ведь они, быть может, были вызваны контекстом или ситуацией? В какой момент процесс создания произведения можно признать завершенным?

Игра, концерты, инструменты

- 1 F. H. Péru, *Mes souvenirs de Frédéric Chopin*//La Revue Musicale 1912 № 12; также: Przegląd Muzyczny 1914 № 3.
- 2 Из письма Ч. Халле родителям (от 2.XII.1836; цит. по: J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel 1970, p. 352).
- 3 Из письма О. де Бальзака Эве Ганской, Париж. 28.V.1843.
- 4 Г. Гейне в корреспонденции из Парижа для аутсбургской газеты «Allgemeine Zeitung» от 20.IV.1841: *Musikalische Saison in Paris* 1841.
- 5 Высказывание Г. Берлиоза (Le Renouveateur от 15.XII.1833) по поводу концерта Ф. Хиллера с участием Шопена и Листа.
- 6 Описывая — быть может, не без предвзятости — свои непосредственные впечатления от знакомства в Париже с игрой обоих пианистов, А. Шиндлер, известный биограф Бетховена, находит в игре Шопена, помимо «поэзии», также «совершенную правду в выражении чувств»; Лист же, по его мнению, в основном «колотит» по клавишам. Ср.: F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. 2. Kraków 1965, s. 418.
- 7 Л. Эскупье (L. Escudier) в «La France Musicale» после концерта 21.II.1842.
- 8 М. Бурж (M. Bourges) в «Revue et Gazette Musicale» от 27.II.1842.
- 9 F. Hiller, *Briefe an Ungenannte*. Köln 1877, S. 152.
- 10 Ср. высказывание И. Мошелеса о Шопене//F. Hoesick, *Kilka nieznanych szczegółów o Chopinie*/Słowo 1899 № 239; а также: *Aus Moscheles Leben*, op. cit., Bd. 2, S. 39.
- 11 F. Liszt, *F. Chopin*, op. cit., S. 71, 72.
- 12 М. Мохнацкий (M. Mochnacki) в газете «Kurier Polski» от 22.III.1830; Ф.-Ж. Фети (F.-J. Fétis) в *Biographie universelle des musiciens*, t. 3. Bruxelles 1836, p. 129; F. Hiller, *Briefe*, op. cit., S. 151; Ф. Мендельсон-Бартольди, из письма Фанни Гензельт от 6.X.1855.
- 13 В фундаментальной работе Ж.-Ж. Айгельдингера, в соответствии с ее названием («Шопен глазами своих учеников»), основное внимание уделяется сообщениям учеников, но круг источников в ней значительно шире.
- 14 J. Ekier, *Jak grał Chopin*//RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 25.
- 15 *Ibid.*, s. 16.
- 16 Ср. признания в письме Т. Войцеховскому, Париж, 12.XII.1931: «Признаюсь Тебе, что я играл как Герц, а хотел бы играть как Калькбреннер». Шопен обрадовался, когда Калькбреннер нашел у него «крамеровскую игру и фильдовское туше».
- 17 Этот оборот в письме Хиллеру, похоже, был продиктован не одной только светской учтивостью.
- 18 М. Мохнацкий (M. Mochnacki) в газете «Kurier Polski» от 22.III.1830 (текст написан 17.III); Ф.-Ж. Фети (F.-J. Fétis) в «Revue Musicale» от 3.III.1832; Ж. Матиа (G. Mathias) (воспоминание о 1840-х годах) в письме И. Филиппу от 12.II.1897, опубликованном в качестве предисловия к составленному последним сборнику упражнений: *Exercices quotidiens tirés des oeuvres de Chopin*. Paris 1898; A. F. Marmontel, *Les pianistes célèbres*. Paris 1878; Хогарт (G. Hogarth) в рецензии на лондонский концерт у лорда Э. Фалмута//Daily News, 7.VII.1848.
- 19 G. Mathias, op. cit., p. 5.
- 20 J. Ekier, op. cit., s. 15, 17.
- 21 Ср.: W. G. Atwood, *F. Chopin: Pianist from Warsaw*. New York 1987; а также: J.-J. Eigeldinger, *Koncerty Chopina w Paryżu w latach 1832–1838*// RCh 17, 1985 [изд. 1987].
- 22 Ср.: P. Szalsza, *Koncert, którego nie było*// RM 1986 № 6; а также: J. Brzowski, *Wspomnienia z 1836–1837*; цит. по: A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Chopin żywy*. Warszawa 1967, s. 211–237.
- 23 Известно, что среди исполнителей и слушателей концерта были Л. Адан, П. Байо, А. Фарранс, Ф.-Ж. Фети, А. и Ж. Герцы, Ф. Хиллер, Ф. Калькбреннер, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, Дж. А. Осборн, И.-П. Пиксис, К. Плейель, В. Совиньский и К. М. Стамати. Ср.: J.-J. Eigeldinger, *Koncerty...*, op. cit., s. 151.
- 24 Z. Lissa, *Chopin w świetle korespondencji współczesnych mu wydawców*. M 1960 № 1.
- 25 Объяснить, почему Шопен в 1835 году отказался от публичных концертных выступлений, пытались, в частности, В. Совиньский (W. Sowiński, статья *Chopin*//Les musiciens polonais. Paris 1857) и Ф.-Ж. Фети (F.-J. Fétis, статья *Chopin* во втором издании *Biographie universelle des musiciens*, t. 2. Paris 1861).

- 26 J.-J. Eigeldinger, *Koncerty...*, *op. cit.*, s. 147.
- 27 F. Liszt, *op. cit.*, s. 73.
- 28 Ж. Санд в письме из Парижа Полине Виардо, цит. по: К. Kobyłańska, *Korespondencja F. Chopina z G. Sand i z jej dziećmi*, t. 2. Warszawa 1981, s. 71.
- 29 Меткое определение Ж.-Ж. Айгельдингера: J.-J. Eigeldinger, *Koncerty...*, *op. cit.*, s. 172.
- 30 H. Heine, *op. cit.*; F. Liszt, *op. cit.*, s. 80–90.
- 31 G. Sand, *Histoire de ma vie*, t. 1–20. Paris 1854–1855.
- 32 K. Mikuli, введение к: F. Chopins *Pianoforte-Werke*. Leipzig 1880, S. 4.
- 33 E. Delacroix, *Journal*, t. 1–3. Paris 1893–1895, запись от 20.IV.1853.
- 34 Только импровизации Шопена были «инвентаризованы» К. Кобылянской: К. Kobyłańska, *Improwizacje F. Chopina* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].
- 35 J.-J. Eigeldinger, *Koncerty...*, *op. cit.*, s. 173–177.
- 36 Г. Берлиоз в «Le Renouveau» от 29.XII.1833.
- 37 Из письма Т. Войчеховскому.
- 38 K. Mikuli, *op. cit.*, S. 3.
- 39 Признание Шопена, записанное В. фон Ленцем. Ср.: M. Karasowski, *F. Chopin. Życie, listy, dzieła*, t. 2. Warszawa 1882, s. 223.
- 40 Ср. перечень импровизаций в: К. Kobyłańska, *Improwizacje...*, *op. cit.*
- 41 Ср. опыт именно такой интерпретации одного из выдающихся произведений Шопена: M. Tomaszewski, *Fantasie f-moll Op. 49. Genese, Struktur, Rezeption* // ChSt 5, 1995.
- 42 B. Vogel, *Fortepiany i idiofony klawiszowe w Królestwie Polskim w latach młodości Chopina* // RCh 9, 1975; а также: id., *Fortepiany epoki Chopina a współczesna praktyka wykonawcza* // RCh 17, 1985 [изд. 1987].
- 43 Предпоследний (девятый) фрагмент стихотворения Норвида *Рояль Шопена* (1863?) завершается следующей картиной:
- И снова вижу, словно ослепленный дымом,
Как за колонной нечто, похожее на гроб,
Двигают... рухнуло... рухнуло...
Это твой р о я л ь!
- А последний (десятый) фрагмент завершается так:
- Застонали глухие камни:
Идеал ударился о булыжник...
- 44 По заслуживающему доверия сообщению А. Барбететта, на вопрос о том, какие рояли он предпочитает, Шопен ответил: «Когда я не в лучшей форме, я играю на рояле Эрара, на котором легко нахожу нужный тон. Но когда я в ударе и у меня достаточно сил, чтобы найти свой, собственный звук, мне нужен Плейель»: H. Barbedette, *Frédéric Chopin. Essai de critique musicale* (Paris 1861, p. 27), цит. по: M. A. Szulc, *op. cit.*, s. 115.
- 45 Б. Фогель (B. Vogel), выступление в дискуссии круглого стола на тему: *История и теория пианистической интерпретации произведений Шопена* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], с. 218.
- 46 *Ibid.*
- 47 Ср. высказывания Т. Хиггинса (Th. Higgins) в той же дискуссии, *op. cit.*, с. 207–209.
- 48 Ср.: I. Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*. Warszawa 1991, s. 50–53 и др.
- 49 I. Poniatowska, *Artykulacja jako środek ekspresji w grze fortepianowej w I połowie XIX wieku* // RCh 17, 1985 [изд. 1987], s. 146.
- 50 Из ответа В. Лютославского на вопрос анкеты «Чем для меня является Шопен», предложенной современным польским композиторам (журнал «Polska», 1970, № 9).

Метод, репертуар, ученики

- 51 Согласно Ж. Холланд, свидетельства учеников Шопена, относящиеся к его педагогической практике, «поразительно» похожи друг на друга: J. Holland, *Technika kształcenia w pedagogice Chopina* // RCh 11, 1978, s. 53.
- 52 F. Liszt, *F. Chopin*, *op. cit.*, s. 171–172.
- 53 M. Karasowski, *F. Chopin...*, *op. cit.*, s. 228.

- 54 A. Cortot, *Aspects de Chopin*. Paris 1849, p. 51–53; цит. по: J. Holland, *op. cit.*, s. 52.
- 55 Недавняя публикация *Metoda* под редакцией Ж.-Ж. Айгельдингера представляет собой полное критическое издание источника (Paris 1993, Kraków 1995); ценным дополнением к тексту Шопена служит версия Т. Теллефсена, напечатанная в приложении.
- 56 Согласно Ф. Листу (*op. cit.*, s. 171), в *Methode* Шопен «хотел собрать свои идеи на тему теории и техники собственного искусства — идеи, явившиеся плодом его многолетней работы, хорошо продуманных новаций и интеллектуального опыта». Примечательно, что в своей книге о Шопене Лист не смог более подробно разъяснить, в чем именно заключались эти идеи. В связи с текстом Листа Дж. Стирлинг заметила: «О прекрасной и первооткрывательской философии [Шопена], касающейся искусства игры на фортепиано, — философии, благодаря которой рояль превращается в совершенно новый инструмент — [Лист] вообще не упоминает! Неужели он ничего во всем этом не понял?» (5.III.1852, из письма Л. Енджеевич).
- 57 R. Koczalski, *Jak grał i uczył K. Mikuli*. М 1937 № 7/8.
- 58 К. Микули во введении к *Chopins Pianoforte-Werke*, *op. cit.*, S. 4.
- 59 Ср.: J. Kleczyński. *O wykonywaniu dzieł Chopina*, третий доклад (от 17.III.1879), фрагмент, названный «Сходство музыки и речи».
- 60 Ср. подробно документированные выводы на эту тему в работах И. Понятовской: I. Poniatowska: *Artkulacja*, *op. cit.* (s. 136–141 и др.); id., *Muzyka...*, *op. cit.* (s. 96–125, глава «Фортепианные средства выразительности»).
- 61 J.-J. Eigeldinger. *Chopin...* *op. cit.* s. 26. Иное мнение — у З. Хехлинской; см., в частности: Z. Chechlińska. *O tak zwanych «italianizmach» i «wokalnym» charakterze melodyki chopinowskiej*//Page 4, 1980.
- 62 Цит. по: J.-J. Eigeldinger. *Chopin...*, *op. cit.*, s. 71.
- 63 W. von Lenz, *Übersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin*//Neue Berliner Musikzeitung 1872 (цит. по: J.-J. Eigeldinger. *Chopin...*, *op. cit.*, s. 70).
- 64 Ср.: M. von Grewingk. *Eine Tochter Ali-Rigas, Schülerin Chopins*. Riga 1928, S. 20.
- 65 О простоте, естественности и отсутствии всякой аффектации в игре особенно настойчиво говорит Я. Клечиньский, чье понимание шопеновского стиля сформировалось под влиянием княгини М. Чарторыской. Ср.: J. Kleczyński. *O wykonywaniu...*, *op. cit.*
- 66 Взгляды Шопена на педатизацию выразительно запечатлелись в известном пассаже из письма Я. Матушиньскому: «...Тальберг [...] не мой человек, [...] он делает *piano* педалью, а не рукой» (Вена, 26.XII.1830).
- 67 R. Koczalski, *F. Chopin: Betrachtungen, Skizzen. Analysen*. Köln 1936, S. 13
- 68 По сообщению Р. Кочальского, *ibid.*, S. 56.
- 69 F. Müller-Streicher, *Erinnerungen über F. Chopin aus den Jahren 1839–1841* // F. Niecks, *F. Chopin als Mensch und Musiker*, Bd. 2. Leipzig 1890, S. 367.
- 70 Высказывание Э. фон Тимм. См.: M. von Grewingk. *op. cit.*, S. 19.
- 71 С. O'Meara-Dubois, *Ze wspomnień o Chopinie*//Tygodnik Ilustrowany 1896 № 48.
- 72 Перечень произведений, пройденных Шопеном с К. Дюбуа, приводится по: J.-J. Eigeldinger, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 95.
- 73 Ср.: *ibid.*, s. 96.
- 74 В 1884 году в Веймаре Лист сказал: «Госпожа Дюбуа в Париже играет это произведение совершенно иначе, нежели я, но, конечно, в данном случае она авторитетнее»; цит. по: W. Jerger, *F. Liszts Klavierunterricht*. Regensburg 1975.
- 75 Ср.: L. Bronarski, *Dedykacje Chopina* // id., *Szkice chopinowskie*. Kraków 1961.
- 76 W. von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*. Paris 1909.

Часть **третья**

Композитор

1. Свидетельства

Шопен принадлежал к композиторам, сочиняющим за фортепиано. Звучание каждой музыкальной фразы и каждого аккорда требовало проверки, и притом на хорошем, хорошо настроенном инструменте. На Мальорке он с нетерпением ожидал фортепиано, высланного ему из Парижа Плейелем («между тем мои рукописи спят»¹), чтобы работать над прелюдиями. В Ноане он однажды летом перестал на какое-то время сочинять, потому что расстроилось фортепиано.

Существовало убеждение, что композиции создавались сначала «на фортепиано» как непосредственное звуковое воплощение творческого воображения: то, что обыкновенно называют «сочинением музыки», то, что ассоциируется с нотной записью, состояло лишь в записи того, что уже возникло в акте импровизации и зафиксировалось в памяти и в пальцах. Старший брат Карла Фильча, Йозеф, отправляя родителям подробный отчет об общении с Шопеном, писал 8 марта 1842 года: «Позавчера я слышал Шопена, импровизировавшего у Жорж Санд. Чудесно слушать, как он сочиняет: его вдохновение столь непосредственно и совершенно, что он играет без колебания, словно все и должно было быть именно так»². Наблюдения Фильча, касающиеся момента зарождения произведения, находят подтверждение в нескольких других мнениях. Однако его сообщение имеет продолжение: «но когда доходит до того, чтобы записать и воссоздать первоначальный замысел, он целыми днями находится в нервном напряжении и просто ужасающем отчаянии. Он без конца изменяет и ретуширует одни и те же фразы и бегает по комнате, как безумный». И этот момент также был отмечен в высказываниях других свидетелей: Листа, Шлезингера, Делакура и прежде всего Жорж Санд.

Во всех свидетельствах отчетливо рисуются две резко контрастирующие фазы творческого процесса Шопена: после момента спонтанности наступал момент

рефлексии, после *inventio — elaboratio*, за краткой фазой словно бы естественного явления замысла в рамках импровизационно намеченного в целом музыкального высказывания — длинный период кропотливой работы.

1. Спонтанная фаза процесса композиции, соединенная с актом импровизации, воспринимается как момент особого творческого полета, прилива «вдохновения» и одновременно как момент большой концентрации и максимального напряжения. Фонтана говорит, что «это внезапное вдохновение было как неисчерпаемый поток кипящего драгоценного вещества»³. Жорж Санд, оставившая в *История моей жизни* необычайно убедительное описание творческого процесса Шопена — ведь она имела возможность наблюдать его вблизи в течение восьми лет, — уверяет, что собственно композицию он «создавал одним порывом мысли». На ее взгляд, «это творчество было стихийным и чудесным. Он находил ее [композицию], не ища, не предугадывая. Она снисходила на его фортепиано, нежданная, целиком или сама собой пелась в его голове во время прогулки, и ему не терпелось услышать все самому, перенеся ее на инструмент»⁴. Несмотря на то что это описание, значительно более длинное, в целом представляет собой соединение «поэзия» и «правды», этот момент, если не воспринимать описания слишком буквально, был хорошо уловлен; мнение Ж. Санд рифмуется с нашим восприятием единства произведений Шопена, их органической целостности. Эта целостность была гарантирована именно этой концентрацией, напряжением, единым всеобъемлющим и спонтанным порывом. Этой начальной творческой фазе сопутствует, а может быть, дополняет ее черновая — во многих аспектах еще не определенная, но обыкновенно цельная — нотная запись произведения.

Проследить путь композитора от первой черновой записи до готовой для издания рукописи может быть увлекательным занятием.

В. Новик, Т. Хиггинс и Дж. Кальберг представили много методических наблюдений, сделанных уже относительно конкретных произведений. Песня *Колечко*, процесс создания которой проследил В. Новик, была вчерне записана Шопеном, вероятно, сразу же после ее импровизации в кругу польских друзей. В черновике отмечено лишь самое важное: мелодический ход вместе со словами, линия баса, несколько звуков, дополняющих гармонию, мотив припева. Работа над композицией, если бы Шопен хотел ее довести до конца⁵, могла заключаться уже только в дополнении (гармония и фактура аккомпанемента) и доработке (так называемые вторичные элементы).

Не в каждый период творчества и не во всех произведениях можно говорить о спонтанно-импровизационной модели создания произведения. О *Полонезе Es-dur* ор. 22 мы знаем, что он создавался поэтапно («он едва начат, зачин есть, но нет начала»⁶). Процесс создания *Прелюдии a-moll* ор. 28 № 2 В. Новик называет стадийным⁷. Дж. Кальберг показал поэтапность рождения «гибридной формы» *Полонеза-фантазии* ор. 61; это не помешало ему утверждать, что композиция в целом родилась за фортепиано, однако первоначально, в спонтанном акте — еще в симметричной форме, которая затем была подвергнута различным превращениям. Это были замены, тональные транспозиции, сокращения и преобразование

мотивов, проистекающие из упорных поисков формы нового типа, характерной для «последнего стиля» Шопена⁸.

2. Фаза рефлексии творческого процесса Шопена была вдохновенно и с «художественным» преувеличением описана Жорж Санд. Итак, после сочинения произведения «одним порывом мысли» Шопен, как уверяет романистка, «целыми днями ломал перья, повторял, сотни раз изменял один такт, столько же раз записывал и зачеркивал его, а наутро начинал все снова, с кропотливым, безнадежным упорством. Он просиживал шесть недель над одной страницей, чтобы в конце записать ее так, как набросал в первый раз»⁹. Наверняка так бывало не всегда и не буквально так: возвращение к первоначальной версии является здесь эффектным беллетристическим приемом. Однако с течением времени, особенно в сороковые годы, композиторские мучения Шопена действительно усиливались. Стало очевидно перемещение акцента со спонтанности на рефлекссию. Об этом говорит известный отрывок из письма к родным о *Виолончельной сонате*, которой он «то доволен, то нет», которую «швыряет в угол, потом снова подбирает», и о трех новых мазурках: «не думаю, чтобы со старыми дырами, но нужно время, чтобы верно судить. Когда делаешь, кажется, что хорошо, потому что иначе ничего не напишешь. Только потом приходит размышление, и отбрасываешь либо принимаешь» (1846)¹⁰. Об усилении рефлексии говорят также, конечно, и рабочие рукописи, в которых с годами становится все больше изменений, вставок нового материала, зачеркиваний. Шопен — Франкму: «Немного работаю, много зачеркиваю» (6.X.1846). В памяти современников, наблюдавших Шопена во время сочинения музыки, укоренились представления, например, о его «терпении [...] в шлифовке и отделке произведений» (Ф. Лист), о том, что его произведения являются «в большей мере результатом работы, чем вдохновения» (Э. Делакруа), или о том, что он «продолжал работу над произведениями, давно уже законченными», оттягивая момент сдачи их в печать.

Можно даже говорить о фазе крайних сомнений, внутреннего разлада и неуверенности в процессе поисков вернейшего решения, при котором ноты не мешали бы ни воображению, ни пальцам¹¹. Тогда ему не нравилось ничего из созданного. «Шопен готовит багаж новых сочинений, — писала Ж. Санд Э. Делакруа, — считая по обыкновению, что может создавать только вещи жалкие и достойные презрения. Самое забавное, что он говорит это с глубоким убеждением» (12.XI.1844)¹². Переписка сороковых годов показывает, как отодвигаются условленные сроки высылки композиций Фонтане на переписку или Шлезингеру в набор. Есть и такие произведения, которые несколько лет пролежали в папке и получили авторское одобрение только в какой-то счастливый миг, чаще всего в новом, более зрелом образе. Так было, например, с некоторыми *Мазурками: a-moll* op. 7 № 2 (первый вариант от 1830 года в альбоме Эмилии Эльснер), *As-dur* op. 7 № 4 (первый вариант от 1824 года подарен Вильгельму Кольбергу) или *fis-moll* op. 59 № 3 (первый вариант от 1844 года, в тональности g-moll, из собрания Фердинанда Хиллера¹³). Отход от первоначальной тональности касается также, например, *Ноктюрна f-moll* op. 55 (первый вариант от 1842 года, подаренный Е. Шереметевой: *fis-moll*), а также некоторых песен: первый известный вариант *Прочь с глаз* (1827)

был написан в *a-moll* (позднее — в *f-moll*), а черновой автограф *Моей баловницы* — в *As-dur* (позднее — в *Ges-dur*).

Обыкновенно на последней фазе творческого процесса происходила доработка некоторых вторичных элементов, а также словесное определение характера, темпа и экспрессии произведения, иногда подвергавшихся изменениям даже в процессе издательской корректуры¹⁴. Колебания и сомнения обычно не касались того, как назвать созданное произведение. Шопен использовал, как известно, названия «по видам», самые простые из возможных, обозначающие род танца (вальс, тарантелла), форму произведения (рондо, вариации) или его характер (ноктюрн, скерцо, баллада). Проблемы возникали тогда, когда на поздних этапах творчества для достижения желаемой выразительности ему нужны были решения, отходящие от того, что можно назвать для данного вида нормой. И потому он размышлял, не дать ли *Полонезу fis-moll* ор. 44, трио в котором он наполнил мазуркой, название *Фантазии*¹⁵, на первых этапах работы называл *Колыбельную* ор. 57 «Вариантами», а *Полонез-фантазия* ор. 61 даже незадолго до своего завершения фигурировал в его письме к родным как «кое-что еще, что не знаю, как назову» (25.XII.1845).

По мнению Артура Хедли (1949), когда после фазы импровизации «Шопен приступал к работе, чтобы придать окончательную форму своему замыслу, в нем начинал говорить ремесленник и все было подчинено преобладающей над всем необходимости достигнуть высочайшего совершенства формы. Ни один композитор никогда не испытывал такой мучительной борьбы, как Шопен в те минуты, когда должен был излить на бумаге музыкальный замысел, явившийся ему словно из ниоткуда»¹⁶.

2. Интерпретации

Среди размышляющих над творческим процессом Шопена — его генезисом, характером, сутью, узловыми моментами, а также над самым важным: его результатом, то есть над самими произведениями, — преобладают, по-видимому, две концепции, скорее взаимно дополняющие друг друга, чем противоположные. В одной акцент делается на начальную фазу процесса, то есть на момент импровизации, а в другой — на финальную, на момент совершенствования первоначального спонтанного замысла с помощью акта выбора между существующими вариантами решений.

1. Момент импровизации несет, с одной стороны, такие черты, как непосредственность, спонтанность, естественность, стихийность, подчиненность импульсам внутреннего мира чувств, а с другой — необходимую интегральность, органичную целостность композиции, вытекающую из наличия в ней сильной целостной структуры, имеющей притом характер структуры глубокой. Она выражается в логичности общего плана и линии развития музыкальной драматургии с присущими ей фазами предвестий, ожиданий и свершений, градаций и кульминаций, нагнетаний и разрядок энергии, сконцентрированной в звуковых структурах.

Существуют достаточно далеко заходящие, почти крайние взгляды на роль импровизации у Шопена. Согласно Джералду Абрахаму (1939), «как по своему ге-

незису, так и по своей сути музыка Шопена была фортепианной импровизацией»¹⁷. Подобного же мнения придерживается Джон Ринк (1987): «Без понимания и надлежащей оценки роли импровизации невозможно уловить сущность музыки Шопена»¹⁸. Джеффри Кальберг (1986), кажется, даже разделяет время зарождения идеи и время ее записи: «Хотя черновики содержат самые ранние записи музыкальных мыслей Шопена, однако в случае большинства произведений главный творческий акт был предварительно доведен до конца еще ранее, за клавиатурой. [...] Прежде чем он обмакивал гусиное перо в чернила, крупные фрагменты структуры произведения, наверное, были уже сформированы под пальцами и в голове»¹⁹.

Возможно, неожиданно, но подобное восприятие творческого процесса и музыкального произведения как процесса и результата импровизации нашло теоретическое обоснование в идеях Генриха Шенкера. Этот ученик Микули, автор нескольких десятков работ, посвященных анализу произведений Шопена с помощью метода, находящегося в мире все более широкое признание и применение, являлся также автором теории, касающейся «искусства импровизации»²⁰. О ней напомнил Дж. Ринк (1987)²¹, демонстрируя ее пригодность для интерпретации *Полонеза-фантазии* op. 61, произведения, не поддающегося обычному формальному анализу. «Только то, что было создано в спонтанном порыве, без подготовки, — утверждает Шенкер, — гарантирует единство композиции»²². В другом тексте он вообще отождествляет музыкальный гений с даром импровизации: «Какие бы то ни было схематические формулы чужды гению; его творческая деятельность отличается естественной спонтанностью. Музыка гениев не знает ограничений, разве что общие законы природы»²³. Упадок импровизации ведет, по мнению Шенкера (в передаче Ринка), «к упадку техники сочинения музыки, то есть умения сочинять не по существующим ранее правилам, но путем спонтанного творческого акта и путем синтеза»²⁴.

Музыка Шопена, порожденная импровизацией, особенно хорошо поддается интерпретациям, опирающимся на теорию Шенкера, подтверждая тем самым оправданность этой теории. Другой вопрос, уловима ли таким образом суть музыки Шопена или же только ее важный, но не единственный аспект.

2. Момент вариативности признан основной особенностью композиторского мышления Шопена. Признан прежде всего пианистами и издателями, словом — теми, кто встречается с ним в повседневной практике. Пианисту трудно не заметить различия между разными изданиями одного и того же произведения²⁵. Перед издателем поминутно встает проблема выбора аутентичного источника, иногда источников много, как, например, в случае *Ноктюрна Es-dur* op 9 № 2, или *H-dur* op. 62 № 1, или *Вальса Des-dur* op. 64 № 1, или *f-moll* WN 55.

Ян Экер в 1974 году сформулировал тезис: «Варианты, очевидно, являются аутентичной чертой творческого мышления Шопена»²⁶. В 1987 году он повторил и усилил его: «Типом художественного мышления Шопена является вариативность. Это мышление составляет прежде всего богатство творческого воображения»²⁷. Экера как поборника раскрытия аутентичного «намерения композитора» интересует, разумеется, окончательный текст, тот, что рождал-

ся в процессе ряда изменений, усовершенствований и выбора, связанный не с начальной, а с финальной стадией творчества. Однако, как он сам утверждает, «творческое воображение Шопена, необыкновенно подвижное, тонкое, богатое оттенками, импровизаторское по природе, не раз с трудом позволяет нам уловить финальный момент, находящий свое воплощение в окончательном нотном тексте произведения. Даже такой окончательный, казалось бы, этап, как публикация произведения, прошедшего корректуру автора, не всегда был у Шопена последним, так как существуют позднейшие редакции уже изданных произведений, а также варианты, вписанные в экземпляры учеников»²⁸. В издательской практике Экер применяет подразделение на основной текст произведения и его графически выделенные варианты.

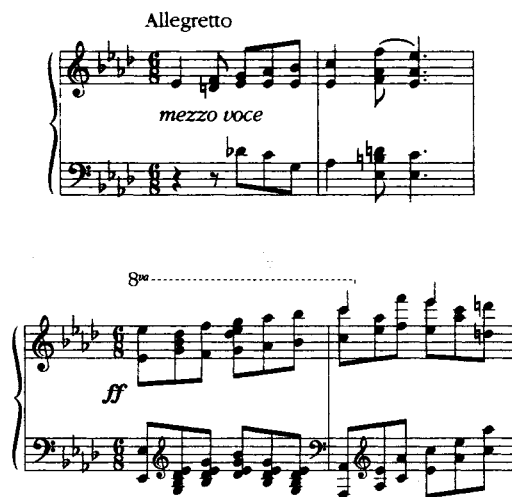
Можно трактовать это так: в спонтанном, единичном акте импровизации создается инвариант произведения, его общая структура и основа, которую шенкеристы готовы назвать пралинией, «структурным скелетом» произведения; его природа имеет синтагматический характер, диктуемый внутренней необходимостью. А в многоэтапном процессе завершения произведения в поле зрения появляется множественность детальных вариантов данного мотива или фразы; природа этого процесса носит парадигматический характер, дает множественность возможностей выбора. Станислав Тарновский записал наблюдение Марцелины Чарторыской: «Когда [Шопен] сочинял, то не мог выбрать окончательную форму, которую должен был придать своей мысли. Их всегда было много, на выбор, а он колебался и не мог этого выбора сделать»²⁹. Как-то он сказал о себе: «Я знаю, что я самое нерешительное существо на свете...»³⁰. Это было «типичное затруднение от избытка».

Об игре Шопена говорили, что он никогда ни одного произведения не исполнял одинаково. В творчестве, если только буквальность повторения какой-то фразы не была требованием формы (рондо, сонатное аллегро), он применял вариационно измененное возвращение темы или фразы. В *Мазурке a-moll* op. 17 № 4 поочередно появляется семь орнаментальных вариантов одной фразы³¹:



В крупных свободных формах, таких, как, например, баллады, тема возвращается уже не в форме варианта, но в образе экспрессивно преображенном, можно сказать, перевоплощенном. В дискуссии с семантическими интерпретациями А. Хедли³² лапидарно и не без остроумия заявляет: «Что касается *Баллады As-dur*, то единственное, о чем она рассказывает, это — каким образом

превращается в



Так или иначе, в обоих примерах речь идет о последовательном изменении какой-то тематической структуры в рамках произведения. Но проблемы начнутся, если осознать существование нескольких параллельных вариантов, одновременно претендующих на одно и то же место в произведении. Применяя принцип «намерения композитора», можно без колебаний выбрать последний вариант, отбросив те, которые содержатся в черновиках и неокончательных источниках. Но что делать в том случае, если одновременно, может быть, даже в один и тот же день, Шопен посылает в мир — в Париж, Лейпциг и Лондон — три разных варианта одного и того же произведения, как он сделал с *Ноктюрном H-dur* op. 62 № 1? Как быть с вариантами *Ноктюрна Es-dur* op. 9 № 2, вписанными в ноты ученицам?

Эти два примера склонили Дж. Кальберга (1987) к радикальной оппозиции по отношению к принципу финального намерения композитора. «Сочинение музыки было для Шопена перманентным процессом, и, исповедуя этот взгляд, он отражал мысли своей аудитории. Для Шопена и для слушателей XIX века оно было понятием текучим, непостоянным. И этим объясняется то, почему почти каждый источник, к которому прикасался, он подвергал дальнейшей композиторской работе, ревизии, сокращениям. Воспринимая варианты таким образом, мы делаем важный шаг на пути возвращения произведениям Шопена того статуса, который они первоначально имели». Тогда как «фиксируя в печати лишь одну версию произведения, мы оказываем дурную услугу как Шопену, так и его музыке, а также его эпохе»³³.

Не существует веской причины, чтобы отрицать право творца исправлять, улучшать, совершенствовать собственный текст на пути от черновика до издательской корректуры, и потому отказ от принципа окончательного текста в пользу равноправия каждого из существующих вариантов должен вызывать серьезные возражения. Но, разумеется, везде, где сам Шопен колебался, принимая несколько альтернативных решений, — впрочем, это касается, скорее, немногочисленных случаев, — не представляется верным решать за него.

3. Источники

Картину творческого процесса отражают источники: рукописи, копии, первые издания. С середины XIX столетия их тщательно собирали родные, друзья, меломаны и музыкальные учреждения, а с определенного времени также и любители благородного способа инвестировать деньги: сегодня на аукционах рукописи Шопена оцениваются в несколько десятков раз дороже той цены, за которую их покупали у композитора издатели. «Ради бога, прошу Тебя, береги мою рукопись, — писал он 18 октября 1841 года Фонтане, — не мни, не пачкай и не рви (Ты все равно этого не сделаешь, но я пишу [это на всякий случай], потому что так люблю свои тоскливые писания»³⁴. И Шопен посылает Фонтане рукопись *Концертного Allegro* op. 46, а вместе с ним пять следующих рукописей: *Полонеза fis-moll* op. 44, *Прелюдии cis-moll* op. 45, *Баллады As-dur* op. 47, *Ноктюрнов c-moll и fis-moll* op. 48, а также *Фантазии f-moll* op. 49 — словом, весь урожай второго лета в Ноане. За все вместе он требовал от издателя — и с трудом получил — две тысячи франков...

Несмотря на тенденцию к сбору источников, имеет место их разрозненность: каталог публичных собраний и частных владельцев, через чьи руки проходили рукописи, насчитывает более пятисот позиций³⁵. Крупнейшие собрания рукописей в настоящее время находятся в пяти учреждениях: библиотеке Национальной музыкальной консерватории и Национальной библиотеке в Париже, Национальной библиотеке и музее Общества им. Ф. Шопена в Варшаве и в Ягеллонской библиотеке в Кракове, являющейся хранителем собрания Э. Ганша из Лиона.

1. Рукописи произведений Шопена в течение последних пятидесяти лет привлекли интерес значительной группы эвристически настроенных шопеноведов: Л. Бронарского, А. Хедли, Я. Экера, Т. Хиггинса, Ж.-Ж. Айгельдингера, Г. Белотти, Дж. Кальберга, Т. Д. Турло, Х. Врублевской, В. Новика. В 1951–1966 годах В. Хордыньский опубликовал в виде факсимильных копий и прокомментировал 11 важных автографов. В. Богданы предприняла попытку продолжить это начинание, основав в 1990 году специальную серию Национальной библиотеки. В 1977 году К. Кобыляньска опубликовала (доведенный до времени издания) двухтомный каталог рукописей, содержащий подробную информацию относительно 564 автографов и 616 копий. Каталог включил и неизвестные нам, хотя, несомненно, когда-то существовавшие, автографы³⁶, а также копии тех, которые, вероятно, были сняты с первых изданий, а не с автографов. В 1990 году, в той же серии — «Documenta Chopiniana» — был издан *Каталог произведений Ф. Шопена*,

составленный Ю. М. Хоминьским и Т. Д. Турло, также содержащий информацию о рукописных источниках отдельных произведений. Согласно принятой концепции, количество источников в нем было сокращено до тех, которые не подлежат сомнению и доступны сегодня. Время от времени количество рукописей неожиданно возрастает вместе с опубликованием каких-то новых источников. На протяжении последних лет обнаружены, например, неизвестные рукописи нескольких важных произведений, касающиеся опусов 21, 34, 40 и 49 (Х. Врублевска-Страус, 1987), а также 48 и 61 (Ж.-Ж. Айгельдингер, 1984).

При рассмотрении рукописных источников, касающихся творчества Шопена, возникают предложения их категоризации и оценки. Дж. Кальберг (1985) трактует рукописи функционально, соотнося их тип с четырехэтапным творческим процессом. Первый этап, проходящий за фортепиано, протекает без записей; второй представлен черновиками с «приватной» записью, своего рода музыкальной стенограммой; третий этап представляют «публичные» рукописи, предназначенные для издателей, друзей или учеников («подарочные»); к четвертому этапу Кальберг относит всякого рода копии. В. Новик (1973, 1987) сосредоточился на исследовании черновиков, позволяющих глубже взглянуть в процесс возникновения произведения и заодно — в систему записей Шопена. По виду записи рукописи подразделяются на два класса: черновики и чистовики. По мнению В. Новика, «черновая запись очень информативна: [...] она отражает поспешность, сомнения, колебания, спонтанность процесса творения у Шопена. Эта информация отсутствует в чистовиках. Отчетливая, старательно размеченная запись служит здесь прежде всего однозначному прочтению текста произведения. Индивидуальная нотация черновиков в чистовиках уступает место общепринятой»³⁷. К. Кобыляньска в *Рукописях произведений Шопена* приводит более богатый комплекс различий, применяемый на Кафедре музыкального издательского дела Музыкальной академии в Кракове. В хронологической перспективе источники укладываются в логическую последовательность: запись идеи композитора, набросок, черновик (или рабочий автограф) и чистовик — все это автографы, а также копия; функциональная перспектива выделяет среди чистовиков (иногда и среди копий) рукописи для издательств и для альбомов.

Во многих случаях единственным рукописным источником произведения остается копия. Систематическое копирование рукописей стало необходимым с 1833 года, когда Шопен начал публиковаться одновременно у трех издателей. Некоторое время он справлялся сам, однако в 1836—1841 годах ему помогали в этом копировальщики. Юлиан Фонтана, друг со студенческих лет, был самым лучшим из них и наиболее заслуживающим доверия: он переписал, по меньшей мере, 49 произведений (из 12 опусов). Долгое время из-за схожести почерка некоторые копии Фонтаны принимались за автографы. Второй из копировальщиков, любимый ученик, Адольф Гутман, по мнению Я. Экера³⁸, был менее точен; нам известны 9 произведений, переписанных его рукой. Остальные, в том числе Л. Енджеевич, М. Чарторыска, Ю. Бжовский, С. Гротковский, О. Франкомм, М. Рубо, Т. Теллефсен, выполняли это задание, скорее, от случая к случаю.

2. Первые издания произведений Шопена вошли в сферу научных интересов относительно недавно. Пока не было обнаружено, что творческий процесс у него не заканчивался со сдачей в печать издательской рукописи, господствовало убеждение, что «носителями окончательного текста» произведения являются автографы. Впервые серьезно опирается на сравнительный анализ первых изданий Л. Бронарский в *Полном собрании* (так называемое издание Падеревского). Подход к первым изданиям как к полноправному источнику произведения продемонстрировало *Национальное издание*; классическим примером применения филологической интерпретации, опирающейся на так называемую филиацию источников, явился том комментариев Я. Экера к *Балладам*³⁹ в этом издании.

Предварительное ознакомление с первыми изданиями предпринял М. Брун в очередных изданиях своего *Индекса* произведений Шопена⁴⁰. Синтетическим подходом к этой теме мы обязаны Я. Экеру (1974)⁴¹. Подробно и основательно ею занялась Т. Д. Турло (1982)⁴², итогом этого явился полный и исчерпывающий, многосторонне интерпретированный реестр первых изданий произведений Шопена, содержащийся в *Каталоге произведений Фридерика Шопена* (1990). Оказывается, что различаться между собой могут не только параллельные варианты первых изданий: парижский, лейпцигский, лондонский, но и разные тиражи этих изданий. Иногда только второй тираж, с исправленными погрешностями, являлся записью произведения в аутентичном виде.

ДВА НАПРАВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА

1. «Публичное» направление

Шопен сам обозначил в рамках своего творчества четкую границу: одни произведения он счел достойными увидеть огни концертной эстрады, войти в кровообращение публичной музыкальной жизни, другие — держал в столе, вписывал в альбомы, дарил по случаю друзьям, но не позволял, чтобы они вышли за сферу частной жизни. У него были исключительное чувство ответственности по отношению к адресатам своей музыки и необычайно высокие требования, предъявляемые к собственному таланту. Слушая сегодня некоторые произведения, оставленные Шопеном в сфере частной жизни, такие, как *Полонезы d-moll, B-dur и f-moll*, опубликованные «ослушавшимся» Фонтаной как «опус» 71, *Вальсы As-dur и h-moll* (из «опуса» 69) или *Ges-dur, f-moll и Des-dur* (из «опуса» 70), как *Мазурки g-moll и a-moll* (из «опуса» 67) или песня *Мелодия*, — так вот, слушая эти и некоторые подобные произведения, можно изумиться суровости критериев Шопена. Однако с позиций зрелого художника он не способен был опубликовать вещь, всего лишь блистающую полетом и размахом виртуозности, или трогательную ностальгическим звучанием мелодии, или, дай же боже, такую, в которой просвечивала бы тень сентиментальности или, пусть даже самой возвышенной, помпезности.

Огонь, который должен был поглотить неизданное, был бы жестокостью, и хорошо, что он не запылал. Самой своей возможностью — некогда — он обозначает установленную Шопеном границу между двумя принципиально разными направлениями его творчества: «публичным» и «приватным». «Публичное» направление включило те 165 произведений, которые как зрелые и завершенные он сам предназначил к изданию; «приватное» направление составляют сочинения (около 75⁴³), по мнению Шопена, слишком легковесные или личные, черес-

чур зависящие от условностей эпохи, а также и те, которые не дожались окончательной правки, — едва, как он говорил, «намеченные».

Почти все произведения «публичного» направления входят в категорию «опусных» (157), и именно они — за небольшим исключением⁴⁴ — составляют стержень творчества Шопена, являются его квинтэссенцией. Несколько (8) остальных следует причислить к особой категории: правда, композитор отдал их в печать и, значит, принял за них полную ответственность, однако не включил их в опусы. Они чаще всего создавались под воздействием внешних импульсов, по случаю, на заказ.

1. Опусные произведения (ор. 1–65), созданные в течение двадцати двух лет сознательного творчества (1825–1847), можно назвать музыкой, возникшей под воздействием внутреннего импульса. Ни за одним произведением не стоит чей-либо заказ: выбор вида, формы и характера вещи принадлежал Шопену, творцу в этом смысле *par excellence* романтическому. Исключений было два. Первое: среди юношеских опусов есть произведения, написанные у Эльснера. Рондо, вариации, сонаты, фантазии, трио и концерты относились к жанрам, обязательным при обучении композиции. Они, несомненно, должны носить какие-то следы влияния учителя, касающиеся формы, фактуры и стиля, и в то же время — следы собственного способа его преодоления. Второе исключение: уступки условностям эпохи и модам, сначала венским (1826–1829), потом — парижским (1832–1835). Их отчетливое присутствие слышится в опусах: 3, 5, 8, 13 и 14, а также 12 и 16. С появлением *Этюдов* ор. 10, а затем скерцо и баллад они исчезнут, — возможно, не столько без следа, сколько без значения.

Хотя Шопен и поставил цифру 1 на самом раннем из вошедших в опусы произведений (*Рондо с-молл*), а 65 — на последнем (*Соната g-молл*), однако нумерация не всегда совпадает с хронологией. Нумерация отражает, в принципе, порядок публикации, а не порядок написания. Только с 1836 года происходит «состройка» обоих рядов, с этого момента параллельных, и время создания произведения чаще всего опережает время его публикации лишь на несколько месяцев. Начиная с опуса 25 произведения издаются с и с т е м а т и ч е с к и : номер опуса с этих пор становится указателем хронологии. Как признанный мастер Шопен был нарасхват среди издателей и поочередно издавал все, что писал. Ранее произведения публиковались из композиторских за п а с о в — то, что накопилось и что по какой-либо причине в данный момент имело наибольшие шансы у публики и у издателей: парижские *Вариации* на тему из оперы *«Людвик»* (ор. 12) появились раньше, чем варшавский *Концерт f-молл* (ор. 21).

За исключением песен, полностью оставшихся в приватном направлении, все восемнадцать жанров, с помощью которых высказывался Шопен, представлены среди произведений, отмеченных номером опуса. Значительно изменяется лишь жанровая структура разных этапов творчества: рондо (4 опуса), вариации (2) и концерты (2) раннего периода на более поздних этапах уступят место ноктюрнам (8) и экспромтам (3), скерцо (4) и балладам (4). Этюды (2) и прелюдии (2) появляются и исчезают, в то время как полонезы (7), мазурки (11) и вальсы (4), а также сонаты (4) существуют на всех этапах.

По традиции того времени, циклические формы, например сонаты, а также все крупные одночастные произведения, например баллады, Шопен публиковал отдельно. Иногда он делал исключение и издавал как опус отдельные произведения, близкие к миниатюре, — такие, например, как *Прелюдия cis-moll* op. 45, *Колыбельная* или очередные экспромты, — словно желая подчеркнуть их художественную ценность и самостоятельность. Танцы и миниатюры он, также по традиции того времени, объединял, но в отличие от многих не связывал произведений в одно целое литературной программой. Их связь у Шопена осуществлялась в сфере музыки; она бывала тесной, как в цикле из 24 *Прелюдий*, тональная структура которых подчиняется одному принципу построения, но чаще довольно свободной, иногда — скрытой, однако никогда — случайной. Объединяя полонезы попарно, ноктюрны и вальсы по два или по три, мазурки по три, по четыре или по пять, а этюды (традиционно) по двенадцать в одном сборнике, он руководствовался замыслом, который проявляется то тут, то там. Принцип целостности в опус вносили определенные связи между характером экспрессии, видом метроритмики и темпа, фактуры, артикуляции и тональности входящих в него произведений. Не случайно для опуса 37 Шопен⁴⁵ составил пару из *Ноктюрнов g-moll* и *G-dur* (сходство), опус 27 — из *Ноктюрнов cis-moll* и *Des-dur* (вариант), а опус 62 — из *Ноктюрнов H-dur* и *E-dur* (контраст). Иногда очередное произведение опусного сборника прямо просится, чтобы играть его *attacca*⁴⁶. Все чаще среди шопеноведов и шопенистов звучит мысль о том, чтобы исполнять на сцене подряд те мазурки, полонезы, ноктюрны, которые составляют опус в целом. С недавних пор так уже происходит с циклами прелюдий и этюдов.

2. Не включенные в опусы произведения составляют немногочисленную, можно сказать, чисто случайную группу. Они создавались в 1832–1841 годы, действительно от случая к случаю, всегда по заказу, исполнить который Шопен почему-либо чувствовал себя обязанным.

Вдохновителем *Большого концертного дуэта* был издатель М. Шлезингер, который, заказывая у нескольких знаменитых парижских композиторов вариации, фантазии или парафразы на темы сверхмодного тогда *Роберта-Дьявола*, не обошел и Шопена, тем более что последний был в восхищении от оперы Мейербеера⁴⁷. Шопен сочинял *Дуэт* совместно с Огюстом Франкоммом, автором партии виолончели. Этот *Дуэт* стал одним из самых слабых его произведений — пустой и бледный, на потребу вкусам парижской публики. *Гексамерон*, или *Большие бра-вурные вариации* на тему знаменитого марша из *Пуритан*, совместное творение шести пианистов — Листа, Тальберга, Пиксиса, Герца, Черни и Шопена — было написано в 1837 году, в память В. Беллини, умершего двумя годами ранее. Шопен принадлежал к числу его настоящих друзей. Он сочинил и исполнил на концерте, посвященном памяти Беллини, последнюю, девятнадцатитактную вариацию в характере ноктюрна. *Три новых этюда* обязаны своим существованием дружеским обязательствам по отношению к И. Мошелесу, с которым Шопен не раз концертировал в четыре руки, и Ж.-Ф. Фети, автору посвященной Шопену статьи в *Биографическом словаре музыкантов*. Каждый из трех тонко продуманных этюдов решал какое-то дидактически-пианистическое задание, предназначенное для

школы фортепианной игры, названной *Méthode des Méthodes*. Произведения Шопена соседствовали в ней с сочинениями других приглашенных к сотрудничеству композиторов-пианистов: Бенедикта, Дёлера, Хеллера, Гензельта, Листа, Мендельсона, Розенгейма, Тауберта, Тальберга и Эдварда Вольфа. «Своему другу Эмилю Гайяру» Шопен в 1840 году написал *Мазурку a-moll*, которая была опубликована издателем Ж. Шабалем вместе с произведениями Э. Вольфа, А. Контского и некоторых других — в *Альбом польских пианистов (Album de Pianistes Polonais)*. В одном из последующих изданий она появилась под названием *Mazurka élégante*. И наконец, в подобном же альбоме, где среди *Шести салонных пьес (Six morceaux de salon)* имелись произведения Ф. Калькбреннера, А. Бертини, Э. Вольфа, Дж. Осборна и А. Контского, Шопен позволил, исходя из какого-то неизвестного нам обязательства, поместить вторую из своих изысканных мазурок *a-moll*⁴⁸. Несомненно, что и обе мазурки, и этюды могли бы войти в число опусных произведений, так как воплощают полностью зрелый, оригинальный стиль композитора.

В поступках Шопена чувствуется принцип: не включать в основной корпус своих произведений те из них, которые создавались под чьим-то воздействием, были написаны по случаю или являлись плодом коллективного, а не индивидуального творчества.

3. Издатели не принадлежали к людям, пользовавшимся особой любовью или высокой оценкой Шопена. Из определений, которыми он награждает их в письмах к друзьям⁴⁹, можно было бы составить словарь оскорблений. Ему нелегко жилось с издателями, но и им с ним — тоже. Он умел отстаивать свои интересы, зная цену, которую должен получить с них за произведения, на которых они сколачивали состояния. Не имея в этой области иллюзий, он как-то однажды посвящал Фонтану в свои дела и инструктировал перед встречей с одним из парижских издателей: «Он меня обожает, потому что меня обдирает. Только договорись с ним как следует о деньгах и не отдавай рукописей иначе, чем за наличные», и на другой день: «он постоянно меня надувал: он достаточно на мне заработал и от нового заработка не откажется»⁵⁰.

В последние годы взаимоотношения между Шопеном и издателями были прослежены довольно основательно. Была найдена и интерпретирована корреспонденция издательств (М. Дж. Э. Браун, 1958 и 1972; З. Лисса, 1960; Дж. Кальберг, 1983), на основании издательских квитанций, анонсов в прессе, так называемых образцовых экземпляров для библиотеки Парижской консерватории, сведений в лондонском реестре печатных изданий (Т. Д. Турло, 1982) установлена точная хронология отдельных изданий. Весомое исследование по издательскому вопросу провел Я. Экер во вступлении к *Национальному изданию* (1974). Наиболее развернутые сведения предоставил *Каталог произведений Фридерика Шопена* (1990) Ю. М. Хоминьского и Т. Д. Турло⁵¹.

Всего у Шопена было двадцать восемь издателей: один польский⁵², двое австрийских, четырнадцать французских, восемь немецких и трое английских. Конечно, он печатался не у всех сразу, хотя с 1832 года было взято за правило публиковаться одновременно у трех издателей. Композитор передавал свои права на французскую, английскую и немецкую территории. Эта последняя включала в

себя кроме Германии Австрию и Россию вместе с Польшей. Каждому из издателей Шопен должен был предоставить какой-нибудь источник, с которого печаталось произведение: собственную рукопись, копию, корректуру первого издания. Исследования Я. Экера (1974)⁵³ показали, что в разные периоды процесс публикации у Шопена выглядел по-разному. Так, 1830–1835 годы можно назвать периодом одного автографа, на основании которого печатались все три издания⁵⁴. Таким образом вышли опусы 1–27 (за исключением 25). 1836–1841 годы были эпохой великих копировальщиков, Ю. Фонтаны и А. Гутмана. Рукописи Шопена тогда оставались в Париже или отправлялись в Лейпциг (имеются в виду опусы 25 и 28–49). Остальным издателям предоставлялись копии. 1842–1847 годы Экер называет периодом нескольких автографов. Шопен, лишенный помощи достойных доверия копировальщиков, сам снимал копии, нужные для приблизительно одновременного издания в трех городах. Например, *Баллада f-moll* (1842–1843) существовала в трех параллельных рукописях Шопена, в то время как *Баллада g-moll* (1831–1833) — только в одной.

Первым издателем Шопена был Антони Бжезина, честолюбивый книготорговец и издатель с улицы Медовой. У него вышли оба ранних рондо: опусы 1 и 5, впоследствии перекупленные западными издателями. Следующие издатели, венские, Т. Хаслингер (ор. 2 и, спустя годы, ор. 4) и П. Мекетти (ор. 3), искавшие легкой прибыли, проявили себя не с лучшей стороны. Начиная с опуса 6 каждое произведение издается в трех местах. Нельзя сказать, чтобы Шопен капризничал, но время от времени, руководствуясь печальным опытом, он менял издателя. А иногда, уступая просьбам и уговорам, отдавал кому-нибудь какое-то отдельное произведение.

Главным парижским издателем годами был Морис Шлезингер, с которым Шопен и бранился, и мирился. В его типографии появились почти все опусы (29), с 1 по 34⁵⁵, а также несколько неопусных произведений. Что ни говори, это именно он ввел Шопена в парижский музыкальный мир и укрепил там его позиции. Недовольный сотрудничеством, композитор на два года (1840–1841) перешел к Эжену Трупена, чтобы издать у него ор. 35–43, а затем помирился со Шлезингером: тринадцать очередных «шлезингеровских» опусов (44–56) составляют вершину творчества Шопена. Издателями произведений последних лет станут: временно — Ж. Мейсонье (ор. 57–58), а затем наследники фирмы Шлезингера, братья Л. и Ж. Брандюс (ор. 59–65). Отдельные произведения получили от Шопена: К. Плейель (ор. 16, 17 и 19), С. Ришо (ор. 3) и Шёнбергер (ор. 5), но прежде всего А. Кателен, первый издатель Прелюдий ор. 28.

Главных немецких издателей было поочередно двое, оба — из Лейпцига: о выходе Шопена в свет заботился Ф. Кистнер (опусы 6–14, за исключением 12), укрепление достигнутого положения было делом фирмы Брайткопф и Хертель, издательского дома, с тех пор верного Шопену до конца (опусы 12 и 15–65, за несколькими исключениями). Отдельные произведения получали, как правило, издатели, сотрудничавшие с Парижем: Петерс (ор. 19) и Хофмайстер (ор. 5 и 51) из Лейпцига, Адольф М. Шлезингер, отец Мориса (ор. 1 и 32) и Штерн (ор. 59) из Берлина, а также Шубарт (ор. 43) из Гамбурга. П. Мекетти из Вены Шопен со временем вновь доверил несколько опусов (44, 45 и 50) с правом продажи на немецкой территории.

Главным, а точнее почти единственным, английским издателем стал Кристиан Рудольф Вессель, тот самый, который, к неудовольствию Шопена и для приумножения собственных доходов, придумывал банальнейшие и нелепейшие названия для сборников. Шопен опубликовал у него все свои произведения за исключением трех. Не изданные Весселем *Вариации* ор. 12 были опубликованы фирмой Крамер, Эддисон & Бил, два других произведения, сонаты ор. 4 и 65 при жизни Шопена издания в Англии не дождались⁵⁶.

Общую характеристику первых изданий Шопена, их дифференциацию с точки зрения ценности в качестве источников дал Я. Экер (1974). Первые парижские издания чаще всего опирались на автографы, но их корректура была не слишком скрупулезна. Они представляли собой первую фазу редактуры произведения, в дальнейшем иногда изменявшегося и дорабатывавшегося в течение процесса публикации. Для первых лондонских изданий, как правило, использовались опосредованные источники (копии, гранки), а лейпцигские, опиравшиеся на различные источники, в том числе и на автографы, чаще всего воплощали последнюю фазу творческого процесса; однако бывало, что довольно педантичный издатель производил так называемую музыкальную вычитку шопеновского текста, исправляя музыкальную орфографию в соответствии с несколько школьными правилами⁵⁷.

Отсутствие в то время издательской конвенции привело к тому, что уже с 1836 года то здесь то там начали появляться «дикие» издания: Ф. Лукка, А. П. Артара, Дж. Канти и Дж. Рикорди в Милане, Ф. Ж. Вейган в Гааге, Ж. Ж. Мейен в Брюсселе, К. Р. Клевер и М. И. Бернард в Петербурге, П. Ленгольд в Москве, Братья Клемм в Филадельфии начали издавать отдельные, избранные произведения, те, которые могли рассчитывать на наибольшую популярность. В начале это были чаще всего вальсы (например, ор. 18, 42), ноктюрны (ор. 9, 15, 27), мазурки (из ор. 6 и 7), экспромты (ор. 29 и 36).

В 1840 году фирма Вессель начала в Лондоне издание первого собрания фортепианных произведений (*Complete Collection*), построенного в соответствии с хронологией опусов. Существуют предположения (К. Кобылянская, 1968)⁵⁸, что, уступив уговорам Дж. Стирлинг, сам Шопен начал подготовку полного, семитомного издания своих сочинений; плохое самочувствие, а затем смерть помешали осуществлению проекта. След этого намерения остался в виде зачинов, записывавшихся Шопеном вместе с Франкоммом и Нойкоммом. Эти зачины исполняли роль указателя для сборника. Собранные Стирлинг экземпляры первых изданий, очевидно просмотренные Шопеном и дополненные вариантами, стали отправным пунктом оксфордского издания его сочинений (1932).

4. Посвящения, которыми Шопен сопровождал издания своих произведений, определяют ту сферу, в которой первоначально существовала его музыка, пока — именно благодаря публикациям — не вышла в мир. Собрание фамилий и сопутствующих им титулов напоминает о многократно цитировавшемся признании, сделанном Шопеном в середине января 1833 года Доминику Дзевановскому: «Я вошел в высшее общество, сижу среди послов, принцев и министров и даже не знаю, какому чуду я этим обязан, потому что сам я никуда не лез. Сейчас мне это очень важно, ибо там якобы сосредоточен хороший вкус»⁵⁹.

Людвик Бронарский, которого заинтересовал этот социологический и одновременно антропологический аспект творчества Шопена, провел подробные исследования и расчеты (1961)⁶⁰; при этом он задумался о загадках, которые встают перед нами.

Посвящения от Шопена получили: преподаватель композиции (Эльснер), двое школьных друзей (Войчеховский, Фонтана) и двое знакомых соотечественников (Витвицкий, Шмитковский), несколько знатных полек (Линде, Чарторыска, Мостовска, Чосновска, Браницка), несколько, в общем, случайных представителей сферы дипломатии и финансов (Альбрехт, Штокхаузен, Пертюи, Лео), трое близких друзей из мира музыки (Хиллер, Гутман, Франкомм), восемь более далеких (Радзивилл, Мерк, Кеслер, Дессауэр, Калькбреннер, Пиксис, Плейель, Шуман и Лист) и, наконец, несколько десятков (36) молодых дам, обычно титулованных. «Нельзя забывать, — замечает Бронарский, — что большинство этих дам „высшего света“, эти баронессы, графини, княгини, получившие посвящения Шопена, были его ученицами»⁶¹. Они составляли ту «естественную среду», в которой он существовал повседневно, учил, играл и жил.

Нельзя не согласиться с Бронарским, когда он ставит вопрос о людях, отсутствующих в этом перечислении. Довольно легко догадаться, почему отсутствуют посвящения Констанции Гладковской, Марии Водзиньской или Жорж Санд⁶², а также самым близким, домашним. Врожденная деликатность Шопена, нежелание раскрывать перед чужими интимную сферу в достаточной мере все объясняет. Возможно, что, вопреки видимости, к этой сфере принадлежат и чувства, связанные с родиной: он не выносил внешних демонстраций патриотизма. Достойным уважения и понятным, если глубже взглянуть на личность Шопена, становится полное отсутствие всяческих верноподданнических посвящений власти или трону, сильным мира сего. Ни один из дворов, с которыми он лично контактировал, — варшавский, дрезденский, парижский или лондонский — Шопен этим не удостоил⁶³.

Но почему из дружбы или уважения жест посвящения не охватил Беллини и Берлиоза, Полину Виардо и Делакруа, Гейне и маркиза де Кюстина, а также Гжималу и Матушиньского, Залеского и Мицкевича? Немцевича и Адама Чарторыского также нет среди удостоенных посвящения, что трудно понять. Знак вопроса можно поставить и над отсутствием посвящения на нескольких (6) изданиях сороковых годов. Предполагается, что адресатом тайного посвящения трех опусов 1840 года (35, 36 и 37) могла быть лишь Жорж Санд. Но действительно ли *Соната* с Траурным маршем могла в разгар взаимной страсти годиться для *hommage*?

2. «Приватное» направление

Оно служит причиной наибольших разногласий, сомнений и затруднений. В него входит постоянно меняющееся число произведений, в зависимости от того, что Шопену приписывают, а что списывают, что находится нового, а что уже известное, но утерянное, не всплывает вновь на поверхность. Сколько авторов, рассматривающих эту тему, столько и классификаций⁶⁴, ибо все пространство музыки Шопена составляют, можно сказать, одни разрезанные обрывки, и

границы между отдельными группами произведений размыты. Ведь в зависимости от аспекта, поставленного во главу угла, их можно объединять по-разному.

Наиболее подробную, но чересчур сложную классификацию ввела К. Кобылянская (1977), разделившая произведения частного направления на изданные посмертно, недоступные и утраченные, не идентифицированные, черновики и наброски, возможные и приписываемые Шопену произведения, а также записи и транскрипции чужих произведений. Ю. М. Хоминский и Т. Д. Турло (1990) предлагают более простое разделение: произведения, изданные посмертно и признанные аутентичными, они включают в категорию опусных и лишь остальные подразделяют на черновики (отрывки и упражнения), а также утраченные, сомнительные и приписываемые ему произведения. Самое простое, хотя принципиально иное и радикальное деление разработал Я. Экер (1974), предложив к тому же новую нумерацию (WN). Он ввел четкое разграничение между произведениями публичного и частного направления, включив в последнее лишь несомненно аутентичные произведения, завершённые по форме. Во избежание излишней путаницы, несмотря на то что классификация и нумерация Экера может пробуждать сомнения относительно некоторых фрагментов⁶⁵, она принимается здесь как исходная точка.

1. Аутентичные произведения, известные по посмертным изданиям, были хронологически выстроены Я. Экером (1974) аналогично опусным и снабжены параллельной нумерацией: WN 1–65. Тем самым утратила смысл сбивающая с толку нумерация Фонтаны («опусы» 66–74), применявшаяся в посмертных изданиях 1855 и 1859 годов, «незаконно» продолжавшая нумерацию Шопена, сбивающая с толку потому, что из нее следовало, что эти посмертные опусы содержат произведения последних лет. В сущности, собрание посмертных сочинений охватывает: а) ранние произведения, типичные *juvenilia* (около 35), б) произведения светского характера, «альбомные», 1831–1845 годов (около 24), и в) произведения последних лет, иногда неоконченные или недоработанные, набросанные только в первом приближении (8).

Что касается их характера, функций и жанровой принадлежности, то посмертные композиции отчетливо делятся на:

а) танцы (9 полонезов, 13 мазурок, 10 вальсов, 3 экосеза), импровизированные на балах и танцевальных вечерах;

б) лирические миниатюры и мелкие композиторские замыслы (5) вроде *Cantabile B-dur*, *Sostenuto Es-dur*, *Moderato E-dur*, *Lento cis-moll* — типичные «листки из альбома»;

в) песни (19 + 1), сочиненные в кругу друзей, чаще всего на недавно вышедшие в свет стихи польских поэтов;

г) произведения, предназначенные для светского музицирования (2), например для двух фортепиано или в четыре руки (рондо, вариации);

е) сочинения, которые из-за суровости критериев не получили статуса концертного произведения (5), такие, как *Экспромт cis-moll* (WN 46), *Ноктюрн c-moll* (WN 62) и *Вальс f-moll* (WN 55). Считается, что *Экспромт* Шопен не хотел издавать из-за излишнего сходства с мелодией одного из сочинений Мошелеса. *Нок-*

тюри действительно не может сравниться с ноктюрнами, включенными в главное направление. Вальс же является хорошим примером сознательного разграничения Шопеном ценности и функций своих произведений; посылая рукопись Анне Бельвиль-Ури, он писал: «Что до вальсика (*petite Valse*), который я имел удовольствие написать для Вас, то — умоляю — сохраните его для себя. Я бы не хотел, чтобы он увидел дневной свет. Однако жаждал бы услышать Вас играющей его...»⁶⁶

2. Произведения неопределенной либо сомнительной аутентичности, также известные по посмертным изданиям, вызывают споры и приводят к разногласиям, так как предполагается, что среди данной группы могут находиться композиции, сознательно «подброшенные» Шопену, либо безосновательно ему приписываемые. Это вызывает необходимость критического отношения к их аутентичности. Проблема рассматривалась различным образом: порой с излишней осторожностью, а порой — с недостаточной.

3. Яхимецкий (1934) успешно защитил аутентичность юношеского *Полонеза Ges-dur* (WN 35), поставленную под сомнение Ф. Никсом. Я. Микетта (1949) счел *Мазурку Fis-dur* (Произведения сомнительного авторства, 6) целиком неаутентичной и подброшенной Шопену; другую точку зрения на этот счет представляет Я. Экер (1974)⁶⁷. Попытку защиты *Вариаций для флейты на тему Россини* как произведения Шопена предпринял Я. Проснак (1956) — не совсем успешно: он убедил не всех. Л. Бронарский стоял перед трудным выбором во время подготовки для *Полного собрания* тома *Мазурок*, *Вальсов* и мелких произведений: он отверг *Андантино d-moll* (Произведения сомнительного авторства, 1) и *Прелюдию B-dur* (9), *Мазурки D-dur* (4) и *Fis-dur* (6), *Забывтый ноктюрн cis-moll* (7) и *Меланхолический вальс fis-moll* (11), однако принял, признав аутентичными, *Мазурки C-dur* (3) и *D-dur* (5), *Вальс Es-dur* (10) и *Контрданс Ges-dur* (2). Однако эти произведения ставятся под сомнение Я. Экером (1963). Недавно они были помещены в раздел «Произведения сомнительного авторства» также Ю. М. Хоминьским и Т. Д. Турло (1990).

Несмотря на постоянные расхождения во мнениях, можно выделить группу произведений, аутентичность которых не отстаивает ни один серьезный голос. К ней относятся: *Андантино d-moll* (Произведения сомнительного авторства, 1), *Мазурка D-dur* (4) *Ноктюрны cis-moll* (7) и *As-dur* (8), *Прелюдия B-dur* (9) и *Вальс fis-moll* (11). Многое указывает на то, что речь идет о композициях — с добрыми или злыми намерениями — подброшенных.

С некоторым упорством время от времени всплывает также вопрос приписываемого Шопену авторства некоторых народных песен, входящих в живой до сегодняшнего дня репертуар. Речь идет прежде всего, хотя и не только⁶⁸, о *Думе в изгнании* («Если бы орлом быть...») на слова М. Гославского, о *Третьем мая* («Здравствуй, майская заря...») и об *Улане в пикете* («Там на лугу цветок сияет...»). Автором мелодии этой последней песни сегодня считают венца В. Галленберга; Шопен процитировал лишь ее зачин в пальмской *Мазурке e-moll* из ор. 41 — быть может, это был симптом или жест ностальгии⁶⁹. Что касается первых двух, то в источниках не существует никакой информации, способной подтвердить авторство Шопена; предположения опираются на воспоминания родных и друзей, в свое

время закреплённые М. А. Шульцем (1873) и М. Карасовским (1882). И потому обе песни, несмотря на их мелодику, в которой звучат какие-то шопеновские отголоски, не могут быть включены даже в число произведений неопределённой либо сомнительной аутентичности.

3. Реестр пропавших сочинений включает в себя восемнадцать произведений двух различных категорий. Первую составляют недоступные сегодня, потерявшиеся вещи, однако из достоверных источников известны не только их название и предполагаемая дата создания, но также музыкальный зачин. Людвика Енджеевич в начале 1850-х годов, возможно, для готовящегося Ю. Фонтаной издания посмертных произведений составила список на четырех страницах, где перечислялись «Неизданные сочинения»⁷⁰ Шопена. Очевидно, имея в руках манускрипты, она рядом с каждым произведением с целью идентификации переписала несколько его первых тактов. Однако не все вещи прошли «цензуру» Фонтаны, защищавшегося от выпуска в свет явно слабых произведений. Таким образом, девять сочинений из списка Людвики не были включены в издание 1855 года (Пропавшие произведения 2 и 4—11) и, вероятно, были уничтожены или исчезли в вихре событий 1863 года. Речь идет исключительно о юношеских композициях. Это шесть вальсов, неизвестное *Andante dolente*, *Вариации* в четыре руки и четвертый из экосезов.

Вторую категорию «Пропавших произведений» составляют сочинения, о существовании которых мы, правда, имеем достоверную информацию, но — более ничего. Шопен информировал друга о написании полонеза на тему из *Цирюльника*⁷¹; О. Кольберг уверял о существовании (и даже публикации) *Военного марша*⁷²; В. Совиньский — о сочинении песни *Прощание*⁷³, а Ю. Фонтана общал в переписке с родными Шопена о четырех песнях (Пропавшие произведения 12, 13, 15 и 16), которые у него имелись, но которые он не включил в свое издание как слабые и вдобавок неполные, требующие доработки⁷⁴. Наконец, недавно появилась информация о нескольких новых, неизвестных произведениях: Артур Хедли видел, как он утверждает, *Вальс H-dur*, сочиненный Шопеном в Англии для одной из «своих шотландок»⁷⁵, а Кристина Кобыляньска обнаружила достоверную информацию о некогда существовавшем, никому не известном *Veni Creator*; он должен был послужить подарком к свадьбе ученицы и поэта — старинного друга⁷⁶.

Учет пропавших произведений мог бы казаться лишённым смысла, если бы не то, что каждые несколько десятилетий неожиданно появляются ранее неизвестные рукописи. *Ноктюрн c-moll* WN 62 и *Ларго Es-dur* WN 61 были извлечены на свет лишь в 1938 году, а *Вариации D-dur* WN 10 — в 1965. Реестр пропавших произведений, возможно, и привлекает любителей апокрифической деятельности, но, наверное, прежде всего вдохновляет тех, кто занимается поисками источников.

4. Остались уже в полном смысле маргиналии, кусочки композиций и свидетельства любительских интересов. Фуга, канон, упражнения по контрапункту показывают, что Шопен был открыт для самообразования даже в зените своей зрелости. Записи танцев и песен разных краев напоминают о его неравнодушии

к фольклору, ко всему характерному и необычному. *Галоп As-dur*, рисующий живость домашней собачки, и *Мазурка B-dur* отражают чувство юмора Шопена: посвященную, вероятно, какому-то случайно встреченному земляку гармонизацию припева песни *Еще Польша* он летом 1835 года в Карлсбаде подписал словами: «неучу — неуч».

По крайней мере, более десяти отрывков, фрагментов, черновиков не были включены в перечень — настоящие крохи с рабочего стола композитора, иногда в несколько тактов. Описанные в каталогах произведений и рукописей⁷⁷, они ждут своей расшифровки.

5. Проблема не изданного — то есть черновиков, записей и рукописей произведений, не опубликованных при жизни Шопена, со всей остротой возникла сразу после его смерти. Все слышали предсмертную волю Шопена относительно его «тоскливых писаний», но, как оказалось, каждый из присутствовавших тогда понял ее несколько по-своему. Вскоре также дала о себе знать действительность: не существовало способа предотвратить «дикое» издание тех не опубликованных Шопеном произведений, рукописям которых «повезло» попасть в чьи-то руки. Мазурки начал издавать в Варшаве Фридляйн (WN 7 и 8), вальсы в Кракове — Вильдт (WN 19 и 55). песни в Киеве — Кочипиньский (WN 21 и 34). Появились также первые из «подброшенных» Шопену сочинений (Произведения сомнительного авторства, 8). В этой ситуации Людвика Енджеевич составила вышеупомянутый реестр «Неизданные сочинения», а родные Шопена, после некоторого размышления, уступили аргументам Ю. Фонтаны и согласились на публикацию *Посмертных сочинений (Oeuvres posthumes)*; это должно было стать компромиссом между желанием исполнить последнюю волю Фридерика и действительностью издательского «рынка»⁷⁸. Издания Фонтаны 1855 и 1859 годов должны были гарантировать аутентичность, а также, благодаря правильному отбору, уровень, который не нанес бы ущерба имени Шопена. Туда вошли 40 произведений. Однако, вопреки несколько наивным ожиданиям, это не помешало дальнейшей публикации все новых неизданных произведений, часто продиктованной наилучшими побуждениями. Были изданы еще 40 произведений Шопена либо произведений, вышедших под его именем.

Как в действительности выглядела последняя воля автора? Существуют две ее интерпретации: в первой, радикальной, — ее представлял В. Гжимала — говорилось об уничтожении рукописей; вторая, переданная О. Франкоммом, допускала не столь крайнее решение. Еще в октябре 1849, рассказывая Огюсту Лео о последних минутах Шопена, Гжимала писал: «Потом он продиктовал последнюю волю, касающуюся его произведений, с тем же величием мысли, которое его на эти произведения вдохновило. „Найдется, — сказал он, — много вещей более или менее незаконченных; во имя привязанности, которую вы ко мне испытываете, прошу сжечь их все, за исключением Метода [...] Остальное все без исключения должно быть предано огню, ведь я публику очень уважал, а мои наброски я завершил настолько, насколько смог, и не хочу, чтобы на мою ответственность и под моей фамилией расходились произведения, недостойные публики“»⁷⁹. По словам Ф. Листа

(1852), Шопен просил, чтобы рукописи сожгли на его глазах⁸⁰, а по А. Дж. Хипкинсу⁸¹, это сделал по его желанию А. Гутман.

Несколько иную версию решения Шопена описала Марцелина Чарторыска: «В полнейшем сознании он давал последние распоряжения: просил сестру, чтобы та сожгла все его худшие сочинения. „Я обязан перед публикой, — говорил он, — и перед собой предавать огласке только хорошие вещи; я придерживался этого всю жизнь, хочу держаться и сейчас“»⁸². Благодаря Ф. Никсу (1888) мы знаем совершенно иной рассказ о тех же мгновениях, принадлежащий О. Франкомму: «Плейель спросил, что делать с рукописями, а тот ответил, что можно раздать их друзьям, публиковать ничего нельзя, а отрывки следует уничтожить»⁸³.

Таким образом, значительно расходясь друг с другом, свидетели согласны в одном: в запрете публикации. А между тем издание каждого из найденных произведений Шопена становилось радостным фактом. В многочисленных сборниках, с течением лет включавших в себя все новые неопубликованные произведения, постепенно стерлась граница между обоими направлениями творчества, которая так была важна для Шопена. О ней вспомнили в критическом издании собрания сочинений Шопена у Брайткопфа и Хертеля в 1878–1880, в котором принимал участие И. Брамс. Сегодня разделение на творчество «публичного» и «приватного» направления применяется в *Национальном издании*, где музыка Шопена последовательно представляется в двух отдельных сериях.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

А. «Публичное» направление

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, НАПИСАННЫЕ ПО СОБСТВЕННОМУ ПОБУЖДЕНИЮ:
ОПУСНЫЕ ИЗДАНИЯ

1. [I] **РОНДО c-moll**
Луиза Богумилова Линде
1825
1825 (VI: Пол.), 1834 (Герм.), 1836 (I: Фр., III: Англ.)*
2. **ВАРИАЦИИ B-dur** на тему «Là ci darem la mano» из «Дон Жуана» В. А. Моцарта для фортепиано с оркестром
Тытус Войчеховский
1827–1828
1830 (IV: Австр.), 1833 (Фр., Англ.)
3. **ПОЛОНЕЗ C-dur** для фортепиано и виолончели
Йозеф Мерк
1829–1830
1831 (Австр.), 1835 (VI: Фр.), 1836 (IV: Англ.)
4. **СОНАТА c-moll**
Юзеф Эльснер
1827–1828
1851 (V: Австр., Фр.), 1852 (I: Англ.)

* В левом столбце — опус; далее поочередно: название, посвящение, дата создания, даты первых изданий (в скобках: месяц, страна).

5. [II] **РОНДО F-dur à la мазур**
гр. Александрина де Мориоль
1825–1826
1828 (II: Пол.), 1836 (V: Герм.), 1837 (X: Англ.), 1840 (Фр.)
6. **МАЗУРКИ [5]: fis-moll, cis-moll, E-dur, es-moll, C-dur**
гр. Паулина Плятер
1830–1831
1832 (XII: Герм.), 1833 (VI: Фр., VIII: Англ.)
7. **МАЗУРКИ [4]: B-dur, a-moll, f-moll, As-dur**
Поль Эмиль Джонс
1824 (4) и 1830–1831 (1–3)
1832 (XII: Герм.), 1833 (VI: Фр., VIII: Англ.)
8. **ТРИО g-moll** для фортепиано, скрипки и виолончели
кн. Антони Радзивилл
1828–1829
1832 (XII: Герм.), 1833 (Фр., VII: Англ.)
9. **НОКТЮРНЫ [3]: b-moll, Es-dur, H-dur**
Мари Камиль Плейель
1830–1831
1832 (XII: Герм.), 1833 (Фр., VI: Англ.)
10. **ЭТЮДЫ [12]: C-dur, a-moll, E-dur, cis-moll, Ges-dur, es-moll, C-dur, F-dur, f-moll, As-dur, Es-dur, c-moll**
Франц Лист
1829–1832
1833 (VI: Фр., VIII: Герм., Англ.)
11. [I] **КОНЦЕРТ e-moll** для фортепиано с оркестром
Фредерик Калькбреннер
1830
1833 (VI: Фр., IX: Герм.), 1834 (V: Англ.)
12. **ВАРИАЦИИ B-dur на тему «Je vends des scapulaires» из оперы «Людовик»**
Ф. Герольда и Ф. Э. Галеви
Эмма Хорсфорд
1833
1833 (XI: Герм.), 1834 (Англ., I: Фр.)
13. **ФАНТАЗИЯ A-dur на польские темы** для фортепиано с оркестром
Иоганн Петер Пиксис
1828
1834 (IV: Фр., Англ., V: Герм.)
14. **РОНДО F-dur à la краковяк** для фортепиано с оркестром
кн. Анна Чарторыска (урожд. Сапега)
1828
1834 (V: Англ., VI: Фр., VII: Герм.)

15. **НОКТИЮРНЫ** [3]: **F-dur, Fis-dur, g-moll**
Фердинанд Хиллер
1830–1832
1833 (XII: Фр., Герм.)
16. [III] **РОНДО Es-dur**
Каролина Гартман
1833
1833 (XII: Фр.), 1834 (III: Герм., VIII: Англ.)
17. **МАЗУРКИ** [4]: **B-dur, e-moll, As-dur, a-moll**
Лина Фреппа
1830–1833
1833 (III: Герм., XII: Фр.), 1834 (VIII: Англ.)
18. **ВАЛЬС Es-dur**
Лаура Хорсфорд
1833
1834 (VI: Фр., VII: Герм., VIII: Англ.)
19. **БОЛЕРО C-dur**
гр. Эмили де Флао
1833
1834 (X: Фр., Герм.), 1835 (IV: Англ.)
20. [I] **СКЕРЦО h-moll**
Томас Альбрехт
1831 (?), **1834–1835**
1835 (II: Фр., III: Герм., VIII: Англ.)
21. [II] **КОНЦЕРТ f-moll** для фортепиано с оркестром
гр. Дельфина Поттоцка (урожд. Комар)
1829–1830
1836 (IV: Герм., V: Англ., посв. миссис Андерсон; VII: Фр.)
22. **ПОЛОНЕЗ Es-dur** для фортепиано с оркестром,
предваряемый **ANDANTE SPIRATO**
баронесса Ф. д'Эсте
1830–1831 и **1834–1835** (Andante)
1836 (V: Англ., VII: Фр., VIII: Герм.)
23. [I] **БАЛЛАДА g-moll**
барон де Штокхаузен
1831 (?), **1835–1836**
1836 (V: Англ., VI: Герм., VII: Фр.)
24. **МАЗУРКИ** [4]: **g-moll, C-dur, As-dur, b-moll**
гр. А. де Пертюи
1833–1835
1835 (XII: Фр.), 1836 (I: Герм., IV: Англ.)
25. **ЭТЮДЫ** [12]: **As-dur, f-moll, F-dur, a-moll, e-moll, gis-moll, cis-moll, Des-dur, Ges-dur, h-moll, a-moll, c-moll**
гр. Мари д'Азу

1835–1837

1837 (X: Фр., Герм., АНГЛ.)

26. **ПОЛОНЕЗЫ [2]: cis-moll, es-moll**

Йозеф Дессауэр

1831 (?), 1835

1836 (V: АНГЛ., VIII: Фр., Герм.)

27. **НОКТЮРНЫ [2]: cis-moll, Des-dur**

гр. Тереза д'Аппони

1835

1836 (V: Герм., АНГЛ., VII: Фр.)

28. **ПРЕЛЮДИИ [24]: C-dur, a-moll, G-dur, e-moll, D-dur, h-moll, A-dur, fis-moll, E-dur, cis-moll, H-dur, gis-moll, Fis-dur, es-moll, Des-dur, b-moll, As-dur, f-moll, Es-dur, c-moll, B-dur, g-moll, F-dur, d-moll**

Камиль Плейель, нем изд.: Йозеф Кристоф Кеслер

1831 (№ 24?), **1838–1839**

1839 (VI: Фр., VII: АНГЛ., IX: Герм.)

29. **[I] ЭКСПРОМТ As-dur**

гр. Каролина де Лобау

1837

1837 (X: Фр., АНГЛ.), 1838 (I: Герм.)

30. **МАЗУРКИ [4]: c-moll, h-moll, Des-dur, cis-moll**

кн. Мария Вюртембергская (урожд. Чарторыска)

1836–1837

1837 (XI: АНГЛ., XII: Фр.), 1838 (I: Герм.)

31. **[II] СКЕРЦО b-moll**

кн. Адель де Фюрстенштайн

1836–1837

1837 (XI: АНГЛ., XII: Фр.), 1838 (II: Герм.)

32. **НОКТЮРНЫ [2]: H-dur, As-dur**

баронесса Камилла де Биллинг (урожд. Курбонн)

1836–1837

1837 (XI: АНГЛ., XII: Фр., Герм.)

33. **МАЗУРКИ [4]: gis-moll, C-dur, D-dur, h-moll**

гр. Роза Мостовска

1837–1838

1838 (X: Фр., XI: Герм., АНГЛ.)

34. **ВАЛЬСЫ [3]:**

As-dur

гр. Йозефина де Тун-Хохенштайн

1835

a-moll

баронесса К. д'Иври

1838

F-dur

баронесса А. д'Айхталь

- 1838**
1838 (XII: Фр., Англ., Герм.)
35. [II] **СОНАТА b-moll**
1837 (Траурный марш), **1839**
1840 (V: Фр., Герм., VI: Англ.)
36. [II] **ЭКСПРОМТ Fis-dur**
1839
1840 (V: Фр., Герм., VI: Англ.)
37. **НОКТИЮРНЫ [2]: g-moll, G-dur**
1837–1839
1840 (VI: Фр., Герм., Англ.)
38. [II] **БАЛЛАДА F-dur**
Роберт Шуман
1836 (? , I вариант), **1839**
1840 (X: Фр., Герм., Англ.)
39. [III] **СКЕРЦО cis-moll**
Адольф Гутман
1839
1840 (X: Англ., XI: Герм., XII: Фр.)
40. **ПОЛОНЕЗЫ [2]: A-dur, c-moll**
Юлиан Фонтана
1838–1839
1840 (X: Англ., XII: Фр., Герм.)
41. **МАЗУРКИ [4]: e-moll, H-dur, As-dur, cis-moll**
Стефан Витвицкий
1838–1839
1840 (XII: Фр., Герм., Англ.)
42. **ВАЛЬС As-dur**
1840
1840 (VI: Фр., Англ., VII: Герм.)
43. **ТАРАНТЕЛЛА As-dur**
1841
1841 (X: Фр., Англ., XII: Герм.)
44. **ПОЛОНЕЗ fis-moll**
кн. Людмила де Бово (урожд. Комар)
1840–1841
1841 (XI: Фр., Австр.), 1842 (I: Англ.)
45. **ПРЕЛЮДИЯ cis-moll**
кн. Елизавета Чернышева
1841
1841 (XI: Фр., Австр., I: Англ.)

46. **КОНЦЕРТНОЕ ALLEGRO A-dur**
Фридерика Мюллер
1832–1841
1841 (XI: Фр., XII: Герм.), 1842 (I: Англ.)
47. [III] **БАЛЛАДА As-dur**
кн. Полина де Ноайль
1841
1841 (XI: Фр.), 1842 (I: Герм., Англ.)
48. **НОКТЮРНЫ [2]: c-moll, fis-moll**
Лаура Дюперре
1841
1841 (XI: Фр.), 1842 (I: Герм., Англ.)
49. **ФАНТАЗИЯ f-moll**
кн. Екатерина де Суццо
1841
1841 (XI: Фр.), 1842 (I: Герм., Англ.)
50. **МАЗУРКИ [3]: G-dur, As-dur, cis-moll**
Леон Шмитковский
1841–1842
1842 (VII: Англ., IX: Фр., Австр.)
51. [III] **ЭКСПРОМТ Ges-dur**
гр. Жанна Эстерхази (урожд. Баттяни)
1842
1843 (IV: Герм., Англ., V: Фр.)
52. [IV] **БАЛЛАДА f-moll**
баронесса III. Натаниэль де Ротшильд
1842–1843
1843 (XI: Герм., XII: Фр.), 1844 (III: Англ.)
53. **ПОЛОНЕЗ As-dur**
Огюст Лео
1842–1843
1843 (XI: Герм., XII: Фр.), 1844 (III: Англ.)
54. [IV] **СКЕРЦО E-dur**
фр. издание: Клотильда, нем. издание: Жанна де Караман
1842–1843
1843 (XI: Герм., XII: Фр.), 1844 (III: Англ.)
55. **НОКТЮРНЫ [2]: f-moll, Es-dur**
Джейн Вильгельмина Стирлинг
1842–1844
1844 (VIII: Фр., Герм.), 1845 (IV: Англ.)
56. **МАЗУРКИ [3]: H-dur, C-dur, c-moll**
Кэтрин Маберли
1843–1844
1844 (VIII: Фр., Герм.), 1845 (IV: Англ.)

57. **КОЛЫБЕЛЬНАЯ Des-dur**
Элиза Гавар
1844
1845 (IV: Англ., VI: Фр., VII: Герм.)
58. [III] **СОНАТА h-moll**
гр. Эмилия де Пертюи
1844
1845 (IV: Англ., VI: Фр., VII: Герм.)
59. **МАЗУРКИ [3]: a-moll, As-dur, fis-moll**
1845
1845 (XI: Герм., XII: Англ.), 1846 (III: Фр.)
60. **БАРКАРОЛА Fis-dur**
баронесса Штокхаузен
1845–1846
1846 (X: Англ., XI: Фр., Герм.)
61. **ПОЛОНЕЗ-ФАНТАЗИЯ As-dur**
Анна де Вейре
1845–1846
1846 (X: Англ., XI: Фр., Герм.)
62. **НОКТИЮРНЫ [2]: H-dur, E-dur**
баронесса Р. де Кённериц
1846
1846 (X: Англ., XI: Фр., Герм.)
63. **МАЗУРКИ [3]: H-dur, f-moll, cis-moll**
гр. Лаура Чосновска
1846
1847 (X: Фр., XI: Герм., XII: Англ.)
64. **ВАЛЬСЫ [3]:**
Des-dur
гр. Дельфина Потоцка
1847
cis-moll
баронесса Натаниэль де Ротшильд
1847
As-dur
гр. Катажина Браницка
1847
1847 (X: Фр., XI: Герм.), 1848 (IX: Англ.)
65. **СОНАТА g-moll** для фортепиано и виолончели
Огюст Франкомм
1846–1847
1847 (X: Фр.), 1848 (I: Герм.)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, СОЗДАННЫЕ ПО ЗАКАЗУ:
НЕОПУСНЫЕ ИЗДАНИЯ

- 16А* **БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ E-dur на тему из «Роберта-Дьявола» Дж. Мейербера** для фортепиано и виолончели [совместно с О. Франкоммом]
Адель Форе
1832–1833
1833 (III: Фр., Герм., XII: Англ.)
- 16 В. **БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ E-dur**, версия для фортепиано в четыре руки
1833–1838
1839 (Фр.)
- 29 А. **ВАРИАЦИИ E-dur на тему из «Пуритан» В. Беллини** [часть Гексамерона]
1837
1838 (XII: Ит.), 1839 (Австр.), 1840 (Англ.), 1841 (Фр.)
- 36 АВС. **НОВЫЕ ЭТЮДЫ [3]: f-moll, As-dur, Des-dur** [часть Méthode des Méthodes
Ф.-Ж. Фети и И. Мошелеса]
1839–1840
1840 (IX: Герм., XI: Фр.), 1841 (I: Англ.)
- 42 А. **А. МАЗУРКА a-moll**
Эмиль Гайяр
1840
1841 (I: Фр.), 1855 (VII: Герм.)
- 42 В. **В. МАЗУРКА a-moll**
«Наше время» («Notre Temps»)
1839–1841
1841 (VII: Фр.), 1842 (II: Герм.), 1846 (I: Англ.)

В. «Приватное» направление

РАННИЕ, СОЗДАННЫЕ «НА СЛУЧАЙ» И НЕОКОНЧЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
АУТЕНТИЧНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПОСМЕРТНЫХ ИЗДАНИЯХ

- 1** **ПОЛОНЕЗ B-dur**
1817
Варшава 1910 («Nowości Muzyczne»: Л. Хоецкий)***
2. **ПОЛОНЕЗ g-moll**
гр. Виктория Скарбек
1817
Варшава 1817 (Ю. И. Цыбульский)

* Нумерация, введенная Я. Экером в *Национальном издании произведений Фридерика Шопена* (Wydaniu Narodowym Dzieł Fryderyka Chopina — WN).

** Нумерация по *Национальному изданию произведений Фридерика Шопена*. Ред. Я. Экер. Краков.

*** Место и дата издания, в скобках — издатель, после двоеточия — редактор.

3. **ПОЛОНЕЗ As-dur**
*Войчех Живный**
1821
Варшава 1901 (Гебетнер и Вольф [Gebethner i Wolff]: Ю. Михаловский)
4. **ВАРИАЦИИ E-dur на тему песни «Der Schweizerbub»**
Катажина Совиньска
1824
1851: Париж (Ришо), Вена (Хастингер)
5. **ПОЛОНЕЗ gis-moll**
Людвика (?) Дюпон
ок. 1824
1864: Варшава (Кауфман). Майнц (Шотт)
6. **ПОЛОНЕЗ d-moll**
гр. Михал Скарбек
1824—1827
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 71/1**)
7. **МАЗУРКА B-dur**
1826
Варшава 1826 и 1851 (Фрицляйн)
8. **МАЗУРКА G-dur [«хромая»]**
1826
Варшава 1826 и 1851 (Фрицляйн)
9. **ПОЛОНЕЗ f-moll**
1825—1829
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 71/3)
10. **ВАРИАЦИИ D-dur на тему песни Т. Мура в четыре руки**
1826
Краков 1965 (PWM: Я. Экер, реконструкция)
11. **ТРАУРНЫЙ МАРШ c-moll**
1826 (1827—1829?)
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 72/2)
12. **ПОЛОНЕЗ b-moll на тему из «Сороки-воровки» Дж. Россини**
Вильгельм Кольберг
1826
Лейпциг 1880 (Брайткопф и Хертель)
13. **МАЗУРКА a-moll**
Эмилия Эльснер
1827
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 68/2)

* Посвящения произведений, опубликованных посмертно (за исключением WN), носят приватный характер: они касаются рукописей или указывают на адресата.

** Неаутентичное опусирование (ор. 66—74), введенное после смерти Шопена Ю. Фонтаной.

14. **ПОЛОНЕЗ В-dur**
1828
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 71/2)
15. **РОНДО С-dur** для двух фортепиано
1828
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 73)
- 15а. **РОНДО С-dur**, версия для фортепиано соло
после **1828**
Краков 1953 (PWM—TiFC: И. Я. Падеревский)
16. **ВАРИАНТЫ А-dur на тему «Венецианского карнавала» Н. Паганини**
[Воспоминание о Паганини]
1829
Варшава 1881 («Echo Muzyczne i Teatralne»: Я. Клечиньский)
17. **МАЗУР «Что за цветы, что за венки»**. Слова: И. Мачеёвский
Вацлав Ганка
1829
Прага 1879 («Dalibor»: О. Хостинский)
18. **ВАЛЬС Е-dur**
1829 (1830?)
Львов 1861 («Album Towarzystwa Muzycznego»)
19. **ВАЛЬС h-moll**
Вильгельм Кольберг, гр. Людвика (?), Плятер
1829
Краков 1852 (Вильдт), 1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 69/2)
20. **ВАЛЬС Des-dur**
Тытус Войчеховский, Эмилия Эльснер
1829
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 70/3)
21. **ПЕСНЯ «Желание» G-dur**. Слова: С. Витвицкий [«Życzenie»: «Gdybym ja była...»]
Эмилия Эльснер, Мария Водзиньска
1829—1830
Киев 1852—1859 (Кочипиньский, «дикое» издание), 1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/1), Варшава (Гебетнер)
22. **ПЕСНЯ «Где кому любо» А-dur**. Слова: С. Витвицкий [«Gdzie lubi»: «Strumyk lubi w dolinie...»]
Эмилия Эльснер, Мария Водзиньска
1829—1830
1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/5), Варшава (Гебетнер)
23. **НОКТИУРН е-moll**
1827 (1828—1830?; 1847—1848?)
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 72/1)
24. **МАЗУРКА С-dur**
Эмилия Эльснер
1830
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 68/1)

25. **МАЗУРКА F-dur**
Эмилия Эльснер
1830
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 68/3)
26. **МАЗУРКА G-dur**
Анна Млокосевич
1829–1830 (1835?)
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 67/1)
27. **ЭКОССЕЗЫ [3]: D-dur, G-dur, Des-dur**
Эмилия Эльснер
1829–1830
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 72/3–5)
28. **ВАЛЬС As-dur**
Эмилия Эльснер, Полина ле Брюн
1827–1830
1902: Лейпциг (Брайткопф и Хертель), Варшава (Хёзик)
29. **ВАЛЬС e-moll**
1830
1868: Варшава (Кауфман), Майнц (Шотт)
30. **ПЕСНЯ «Чары» d-moll.** Слова: С. Витвицкий [«Czary»: «To są czary, pewno czary!»]
Эмилия Эльснер, Мария Водзиньска
1829–1830
Лейпциг 1909–1913 (Брайткопф и Хертель: К. Парнаслова)
31. **ПЕСНЯ «Гулянка» C-dur.** Слова: С. Витвицкий [«Hulanka»: «Szynkareczko, szafareczko...»]
Эмилия Эльснер, Мария Водзиньска
1830
1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/4), Варшава (Гебетнер)
32. **ПЕСНЯ «Прочь с глаз» f-moll /As-dur.** Слова: А. Мицкевич [«Precz z moich oczu»]
Эмилия Эльснер, Мария Водзиньска
1827–1830
Варшава 1853 (Фридляйн, «дикое» издание), 1859: Берлин: (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/6), Варшава (Гебетнер)
33. **ПЕСНЯ «Посол» D-dur.** Слова: С. Витвицкий [«Poseł»: «Błysło ranne ziółko...»]
Эмилия Эльснер, Мария Водзиньска
1830–1831
1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/6), Варшава (Гебетнер)
34. **ПЕСНЯ «Воин» As-dur.** Слова: С. Витвицкий [«Wojak»: «Rzy mój gniady, ziemię gziebie...»]
Эмилия Эльснер, Мария Водзиньска
1830–1831
Киев 1852–1859 (Кочипиньский, «дикое» издание),
1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/10), Варшава (Гебетнер)
35. **ПОЛОНЕЗ Ges-dur**
1829–1830
1870: Варшава (Кауфман), Майнц (Шотт)

36. **АЛЛЕГРЕТТО [Мазурка] Fis-dur**
1829–1831
изд. в переработке, как Мазурка Fis-dur — см. Приписываемые произведения
37. **LENTO CON GRAN ESPRESSIONE [Ноктюрн] cis-moll**
Людвика Шопен, Мария Водзиньска
1830
Познань 1875 (Лайтгебер: М. А. Шульц)
38. **ПЕСНЯ «Литовская песенка» F-dur.** Слова: Л. Осиньский по литовской народной песне [«Piosnka litewska»: «Bardzo raniuchno...»]
Мария Водзиньска
1830–1931
1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/16), Варшава (Гебетнер)
39. **ПЕСНЯ «Печальная река» fis-moll.** Слова: С. Витвицкий [«Smutna rzeka»: «Rzeko z cudzoziemców strony...»]
1831
1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/3), Варшава (Гебетнер)
40. **ПЕСНЯ «Жених» c-moll.** Слова: С. Витвицкий [«Narzeczonu»: «Wiatr zaszumił między krzewy...»]
1831
1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/15), Варшава (Гебетнер)
41. **МАЗУРКА B-dur**
Александрина Волоска
1832
Львов 1909 («Lamus»)
42. **ВАЛЬС Ges-dur**
1832–1833
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 70/1),
43. **CANTABILE B-dur**
1834
Базель 1925 (К. Гайги-Хагенбах, факсимиле), Варшава 1931 («Muzyka»: Л. Бронарский)
44. **PRESTO CON LEGGIEREZZA [Прелюдия] As-dur**
Пьер Вольф
1834
Женева: 1918 («Pages d'Art», факсимиле), 1919 (Хенн)
45. **МАЗУРКА As-dur**
(из альбома Марии Шимановской)
1834
Варшава 1930 (Гебетнер и Вольф: М. Мирска)
46. **ЭКСПРОМТ [Фантазия-экспромт] cis-moll**
баронесса Ф. д'Эсте
1834
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 66)
47. **МАЗУРКА C-dur**
Аделина (?) Гофман
1835
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 67/3)

48. **ВАЛЬС As-dur**
Мария Водзиньска, Элиза Перуцци, барнесса Шарлотта де Ротшильд
1835
1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 69/1)
49. **ПЕСНЯ «Лист летит с деревьев» es-moll.** Слова: В. Польш [«Leci liście z drzewa»]
1836
ок. 1870: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/17), Варшава (Гебетнер)
50. **ПЕСНЯ «Колечко» Es-dur.** Слова: С. Витвицкий [«Pierścień»: «Smutno niańki ci śpiewały...»]
Мария Водзиньска
1836
1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/14), Варшава (Гебетнер)
51. **ПЕСНЯ «Моя баловница» Ges-dur.** Слова: А. Мицкевич [«Moja pieszczotka»: «Moja pieszczotka, gdy w wesołej chwili...»]
гр. Дельфина Потоцка (?)
1832 - 1837
1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/12), Варшава (Гебетнер)
52. **ПЕСНЯ «Весна» g-moll.** Слова: С. Витвицкий [«Wiosna»: «Błyszczą krople rosy...»]
Эрик Яхович, Теофиль Квятковский
1838
1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/2), Варшава (Гебетнер); версия в альбом для фортепиано соло (*гр. Виктор де Вимпфен, Фанни Эрскайн, Софи Хорсли*): не издана
53. **SOSTENUTO [Вальс] Es-dur**
Эмиль Гайяр
1840
Лондон 1955 (Френсис, Дей & Хантер)
54. **ПЕСНЯ «Пригожий парень» D-dur.** Слова: Б. Залеский [«Śliczny chłopiec»: «Wzniosły, smukły i młody...»]
Людвика Енджеевич
1841
1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/8), Варшава (Гебетнер)
55. **ВАЛЬС f-moll**
Мари де Крюднер, Анна-Каролина де Бельвиль-Ури, Элиза Гавар, гр. Жанна (?) Эстерхази
1841–1842
Краков ок. 1852 (Вильдт), 1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 70/2)
56. **MODERATO [Листок из альбома] E-dur**
гр. Анна Шереметева
1843
Варшава 1910 («Świat»: Х. Пахульский)
57. **ПЕСНЯ «Две смерти» d-moll.** Слова: Б. Залеский [«Dwojaki koniec»: «Rok się kochali...»]
1845
1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/11), Варшава (Гебетнер)
- 58а. **ПЕСНЯ «Думка» a-moll.** Слова: Б. Залеский [«Dumka»: «Mgła mi do oczu zawiewa z łona...»]
1840
Львов 1910 («Słowo Polskie»: С. Лям)

- 58b. **ПЕСНЯ «Нет мне отрады»** [«Меланхолия»] **a-moll**. Слова: Б. Залеский [«Nie ma czego trzeba»: «Mgła mi do oczu zawiewa z łona...»]
1845
 1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/13), Варшава (Гебетнер)
59. **МАЗУРКА a-moll**
1846
 1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 67/4)
60. **ПЕСНЯ «Мелодия» e-moll**. Слова: З. Красиньский [«Z gór, gdzie dźwigali...»]
гр. Дельфина Потоцка
1847
 1859: Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 74/9), Варшава (Гебетнер)
61. **LARGO Es-dur** [«Боже, ты Польшу», фортепианное переложение первоначальной версии]
1847 (1836?, 1837?)
 Варшава 1938 (TWMP: Л. Бронарский)
62. **НОКТЮРН c-moll**
1847–1848 (ок. 1827?)
 Варшава 1938 (TWMP: Л. Бронарский)
63. **ВАЛЬС a-moll**
1847–1849
 Париж 1955 (Ришар–Масс)
64. **МАЗУРКА g-moll**
1848–1849
 1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 67/2)
65. **МАЗУРКА f-moll**
1846 (брошена?), **1849** (не окончена)
 1855: Париж (Мейсонье), Берлин (Шлезингер: Ю. Фонтана 68/4), реконструкция. Последующие реконструкции: Л. Бронарский (1955), Я. Экер (1965), В. Новик (1969), Р. Смит (1975).
 М. Магин [Magin] (1983), Я. Кальберг (1986)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ПРИПИСЫВАЕМЫЕ ШОПЕНУ,
 НЕТОЧНОЙ ИЛИ СОМНИТЕЛЬНОЙ АУТЕНТИЧНОСТИ,
 ИЗДАВАВШИЕСЯ КАК ПРОИЗВЕДЕНИЯ ШОПЕНА

1. **АНДАНТИНО № 5 d-moll**
 Варшава 1930 («Muzyka»: З. Мычельский)
2. **КОНТРАНС Ges-dur [XVIII/10]***
1827 (?)
 Краков 1934 («Ilustrowany Kurier Polski»)
3. **МАЗУРКА C-dur [X/57]**
1833 (?)
 Варшава 1869 (Кауфман), Майнц 1870 (Шотт)

* *Фридерик Шопен*. Полное собрание сочинений. Ред. И. Я. Падеревский. Варшава; Краков: том/номер; отсылка делает возможной идентификацию произведений.

4. **МАЗУРКА D-dur** [«детская»]
Варшава 1910 («Kurier Warszawski»: А. Полиньский)
5. **МАЗУРКА D-dur** [X/54, 55]
1. версия: 1829 (?), 2. версия: 1832 (?)
Познань 1875 (Лайттебер: М. А. Шульц), Лейпциг 1880 (Брайткопф и Хертель)
6. **МАЗУРКА Fis-dur** [ср. Allegretto WN 36]
Вена 1868–1873 (Готхард)
7. **НОКТЮРН cis-moll** [*Забывтый ноктюрн*]
Москва ок. 1855 (Бютнер, Гутхайль)
8. **НОКТЮРН A-dur**
Лондон 1851 (Лонсдейл: Дж. М. Колл)
9. **ПРЕЛЮДИЯ № 3 B-dur**
Варшава 1930 («Muzyka»: З. Мычельский)
10. **ВАЛЬС Es-dur** [IX/17]
1830 (?)
Лейпциг 1902 (Брайткопф и Хертель), Варшава (Хёзик), совместное издание
11. **ВАЛЬС fis-moll** [*Меланхолический вальс*]
Нью-Йорк 1932 (Шредер&Гюнтер: М. Дюмениль)
12. **ВАРИАЦИИ E-dur на тему из «Золушки» Дж. Россини** для флейты и фортепиано [XVI/4]
1826–1830 (?)
Варшава 1953 («Studia Muzykologiczne»: Я. Проснак)

ПРОПАВШИЕ И НЕ НАЙДЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. **ВОЕННЫЙ МАРШ**
1819
Сообщение О. Кольберга*
2. **ВАЛЬС C-dur**
1824 (?)
Зачин (KN, с. 3 № 11**)
3. **ПОЛОНЕЗ на тему из «Севильского цирюльника» Дж. Россини**
1825
Письмо Шопена к Я. Бялоблочкому
4. **ВАЛЬС C-dur**
1826
Зачин (KN, с. 3 № 1)

* Источник информации о произведении.

** Из списка «Неизданные произведения» («Kompozycje niewdane») Л. Енджеевич.

5. **ANDANTE DOLENTE b-moll**
1827
Зачин (KN, с. 1 № 6)
6. **ВАЛЬС As-dur**
1827
Зачин (KN, с. 3 № 2)
7. **ВАРИАЦИИ F-dur** в четыре руки
Тыгус Войчеховский
1827
Зачин (KN, с. 2 № 10)
8. **ЭКОССЕЗ B-dur**
1827
Зачин (KN, с. 4 № 12)
9. **ВАЛЬС d-moll** [*Вальс «Отъезд»*]
1828
Зачин (KN, с. 3 № 6)
10. **ВАЛЬС As-dur**
1829–1830
Зачин (KN, с. 3 № 5)
11. **ВАЛЬС Es-dur**
1829–1830
Зачин (KN, с. 3 № 7)
12. **ПЕСНЯ «Полотно»**. Слова: С. Витвицкий [*«Płótno»*: «Nad wodą piękna kalina...»]; мелодия без аккомпанемента]
Письмо Ю. Фонтаны
13. **ПЕСНЯ «Философская система помощника старосты»**. Слова: С. Витвицкий [*«System filozoficzny podstarościego»*: «Żyć, naigłupsze to rzemiosło...»]
Письмо Ю. Фонтаны
14. **ПЕСНЯ «Прощание»**. Слова: В. Поль [*«Pożegnanie»*: «Panna młoda jak jagoda...»]; мелодия без аккомпанемента]
Словарь польских музыкантов В. Совиньского
1836 (?)
15. **ПЕСНЯ «О, не говори»** [*«O, nie mów»*]; мелодия без аккомпанемента на слова неизвестного автора]
Письмо Ю. Фонтаны
16. **ПЕСНЯ «Что Бог есть»** [*«Że bóg jest»* на слова неизвестного автора]
Письмо Ю. Фонтаны
17. **VENI CREATOR** для голоса и органа (?) [произведение, сочиненное на свадьбу Зофии Розенгарт и Богдана Залеского]
1846 (?)

18. **ВАЛЬС H-dur**
Кэтрин (?) Эрскайн
1848
Сообщение А. Хедли

МАРГИНАЛИИ: НАБРОСКИ, ЧЕРНОВИКИ, ОТРЫВКИ, ЗАПИСИ, ПЕРЕЛОЖЕНИЯ

1. **ФУГА a-moll** [школьное или студенческое задание по контрапункту]
1827 или 1841
2. **КАНОН f-moll** в октаву [неоконченное задание]
1827 или 1841
3. **«МАЗУРКА ДОМБРОВСКОГО» B-dur** [запись рефрена в переложении для фортепиано]
1835
4. **«CASTA DIVA»** [фортепианный аккомпанемент к каватине и арии из оперы *Норма* В. Беллини]
после **1835 (?)**
5. **«DOYNA VALLACHA»** [запись румынской (?) народной песни]
6. **УПРАЖНЕНИЯ ПО КОНТРАПУНКТУ** [задания из учебника Л. Керубини]
ок. **1841 (?)**
7. **БУРРЕ [2]: G-dur, A-dur** [запись танцев из окрестностей Ноана]
1841–1846
8. **ГАЛОП «Marquis» As-dur** [музыкальная шутка по поводу собачки из Ноана]
1846
9. **«РАНЬШЕ ПОЛЯК» F-dur** [запись популярной шутливой песенки, певшейся Т. Квятковским (?)]
ок. **1847 (?)**
10. **«НЕЖНЫЕ СЕРДЦА». ДВЕ ПЕСЕНКИ: f-moll, G-dur** [запись курпевских (?) народных мелодий, певшихся Т. Квятковским; зачин первой: «Ой, да поехал мой в Гданьск...»]
1847 (?)
11. **АЛЛЕГРЕТТО A-dur** [запись польской народной мелодии из собрания С. Гитри [Guitry]]
12. **МАЗУРКА d-moll** [запись польской народной мелодии из собрания С. Гитри [Guitry]]

Творческий процесс

- 1 Письмо Ю. Фонтане, Пальма, 14.XII.1838. Проблема рояля постоянно всплывает в письмах с Мальборки, высланных Фонтане (15.XI: «Сходи к Плейелю, потому что рояль еще не прибыл»; 3.XII: «Там мне будет хорошо. Только пока нет рояля»; 14.XII: «Надеюсь, что рояль перезимует в порту [...] и я его получу только перед самым отъездом»). К. Плейелю (21.XI: «Рояль еще не прибыл. Как Вы его выслали?») и В. Гжимале (3—14 XII: «Моего рояля нет, и наверняка через год он все еще не прибывает»). Речь шла не просто об инструменте, а о хорошем инструменте. Ж. Санд общалась Гжимале 3.XII.1838 года: «Отсутствие рояля очень меня огорчает из-за малыша. Он берет напрокат какой-то местный [рояль], который его больше раздражает, чем утешает. И тем не менее он работает».
- 2 Один из девяти фрагментов писем Йозефа Фильча, опубликованных А. Хедли в *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin*. London 1962, p. 187. Недавно Ж.-Ж. Айгельдингер показал, что все это апокрифы, скомпилированные из разнообразных (аутентичных) источников. Ср.: J.-J. Eigeldinger, *Carl Filtsch, miroir de Chopin. En marge d'une publication apocryphe // La fortune de F. Chopin*. Dijon 1994, p. 137—144.
- 3 Ю. Фонтана в своем введении к изданию посмертных произведений Шопена: F. Chopin, *Oeuvres posthumes* / A. M. Schlesinger, Berlin, 1855; цит. по: J. Ekier, *Wstęp // Wydanie narodowe*, t. 1: *Zagadnienia edytorskie*. Kraków 1974, s. 68.
- 4 G. Sand, *Dzieje...*, *op. cit.*, s. 349.
- 5 Впоследствии Шопен довел сочинение песни *Колечко* почти до конца: ср. автограф, подаренный Марии Водзиньской (К. К. I № 1166).
- 6 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 18.IX.1830.
- 7 W. Nowik, *Preludium a-moll op. 28 № 2 F. Chopina // RCh* 17, 1985 [изд. 1987], s. 101—110 (глава «Импровизация или стадийность — процесс сочинения *Прелюдии a-moll*»). Интересно документированная гипотеза заслуживает дальнейшего обсуждения.
- 8 J. Kallberg, *Ostatnia przemiana stylu Chopina. Polonez-fantazja As-dur op. 61 // RCh* 19, 1987 [изд. 1990], s. 20—46. Другой взгляд на мотивации и процесс «рождения» произведений последнего этапа представлен в работе: M. Piotrowska, *Późny Chopin. Uwagi o dziełach ostatnich // Przemiany stylu Chopina / Red. M. Gołąb*. Kraków 1993.
- 9 G. Sand, *Dzieje...*, *op. cit.*, s. 350.
- 10 Письмо семье, Ноан, 11.X.1846.
- 11 Ср.: J. Ekier, *op. cit.*, s. 70—71.
- 12 Цит. по: K. Kobylańska, *Korespondencja...*, *op. cit.*, t. 2, s. 176.
- 13 Ср.: G. Belotti, *Nowy mazurek Chopina // RCh* 17, 1985 [изд. 1987], s. 23—62.
- 14 Ср.: M. Tomaszewski, *Słowne oznaczenia charakteru i ekspresji. Zmienność w trakcie procesu twórczego // RCh* 20, 1988 [изд. 1992], s. 165—169.
- 15 Издателю П. Мекетти Шопен писал: «Это род фантазии в форме полонеза, я назову его полонезом» (23.VIII.1841); в письме Фонтане читаем: «Предлагаю ему [Мекетти] новую рукопись (род полонеза, но это скорее фантазия)» (24.VIII.1841).
- 16 A. Hedley, *Chopin. Łódź* 1949, s. 162.
- 17 Ср.: G. Abraham, *Chopin's musical style*. London 1939, p. 51, 77, 107.
- 18 J. Rink, *Chopin i Schenker: improwizacja a struktura // RCh* 19, 1987 [изд. 1990], s. 163.
- 19 J. Kallberg, *Ostatnia przemiana...*, *op. cit // RCh* 18, 1986 [изд. 1987], s. 28.
- 20 H. Schenker, *Die Kunst der Improvisation*. München 1925.

- 21 J. Rink, *op. cit.*
- 22 H. Schenker, *Vom organischen der Sonatensatz*; цит. по: J. Rink, *op. cit.*, s. 164.
- 23 H. Schenker, *Ein Beitrag zur Ornamentik*, цит. по: J. Rink, *op. cit.*, s. 164.
- 24 J. Rink, *op. cit.*, s. 165.
- 25 Ср. знаменитую ноту *d* в лондонском издании *Баллады g-moll*, такт 7 (вместо *es* в парижском издании).
- 26 J. Ekier, *op. cit.*, s. 141.
- 27 J. Ekier, *Ostateczny tekst czy ostateczne teksty Chopina?* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 156.
- 28 J. Ekier, *Wstęp*, *op. cit.*, s. 68.
- 29 S. Tarnowski, *Chopin i Grottger. Dwa szkice*. Kraków 1892, s. 13.
- 30 Письмо Я. Матушиньскому, Вена, 28.XII.1830.
- 31 Сопоставление Я. Экера: J. Ekier, *Ostateczny tekst...*, *op. cit.*, s. 155.
- 32 A. Hedley, *op. cit.*, s. 4.
- 33 J. Kallberg, *Czy warianty są problemem? «Intencje kompozytorskie» w edytorstwie dzieł Chopina* // RCh 19, 1987 [изд. 1990], s. 210.
- 34 Письмо Фонтане, высланное из Ноана 18.X.1841, изобилует альтернативными инструкциями и цифрами: «Allegro maestoso, которое я Тебе посылаю, не могу отдать ему за 300 франков, только за 600. И эту фантазию [не меньше] чем за 500. А ноктюрн, балладу и полонез уступаю по 300, потому что он такие уже печатал» и т. п.
- 35 K. Kobylańska, *Rękopisy utworów Chopina* // *Katalog*, t. 1. Kraków 1977. s. 12.
- 36 Эта концепция подвергалась критике (J. M. Chomiński, T. D. Turło, 1990), но она не лишена смысла, поскольку указывает направление источниковедческих поисков.
- 37 W. Nowik, *Notacja muzyczna Chopina – jej kształt, specyfika i funkcja* // RCh 19, 1987 [изд. 1990], s. 93–103. Таблица индивидуальных обозначений Шопена — на с. 95–96.
- 38 J. Ekier, *Wstęp*, *op. cit.*, s. 77–80.
- 39 J. Ekier, *Ballady. Komentarze źródłowe* // *Wydanie Narodowe...*, *op. cit.* (изд. 1990).
- 40 M. J. E. Brown, *Chopin. An index of his works in chronological order*. London 1960, 1972. Первое издание (1960) содержало многочисленные ошибки, частично исправленные во втором (1972).
- 41 J. Ekier, *Wstęp*, *op. cit.*, s. 80–81 (раздел «Первые издания»).
- 42 T. D. Turło, *Problemy identyfikacji i chronologii pierwszych wydań Chopina* // RCh 14, 1982, s. 33–51.

Два направления творчества

- 43 Точное число определить трудно; оно зависит от включения (или исключения) нескольких пьес, подлинность которых подвергается сомнению. Кроме того, не исключено, что будут обнаружены какие-то из 12 утраченных пьес, существование которых подтверждается списком Л. Енджеевич.
- 44 К таким исключениям — иными словами, к произведениям относительно слабым или недостаточным «шопеновским» — из ранних опусов можно отнести оп. 1, 3, 4 и 5, из более поздних — оп. 12, 16, 19 и 43.
- 45 Ср. фразу из письма Ю. Фонтане (Ноан, 8.VIII.1839): «У меня есть новый *Notturmo G-dur*, который пойдет в паре с *g-moll*».

- 46 Согласно Г. Белотти, первоначальная версия Полонезов op. 26 составляла такую целостность. Ср.: G. Belotti, *Le Polacche dell'op. 26 nel testo autentico di Chopin* // Studi Musicali 1973 № 2, p. 267—313.
- 47 Письмо Т. Войчеховскому (Париж, 12.XII.1831) свидетельствует о восхищении, почти эйфории: «Это шедевр новой школы [...]. Мейербер обессмертил себя!». В примечании Шопен признается, что М. Шлезингер «ангажировал» его «написать что-либо на темы *Роберта*».
- 48 В следующем издании эта *Мазурка a-moll* появилась у Шотта в Майнце. В альбоме *Notre Temps* (№ 2) она фигурирует рядом с салонными и виртуозными миниатюрами Черни, Калливоды, Тальберга и др.
- 49 Когда Шопен находился не в Париже, переговоры с издателями по его поручению вели Ю. Фонтана и О. Франкомм.
- 50 Письма Ю. Фонтане, Марсель, 17 и 12.III 1839; высказывания Шопена относятся к М. Шлезингеру.
- 51 См. главу «Первые издания. Издатели».
- 52 К издателям трудно отнести аббата Ю. Цыбульского, редактора детского *Полонеза g-moll* WN 2, и В. Кольберга, который размножил *Мазурку B-dur* WN 7 и *G-dur* WN 8.
- 53 J. Ekier, *Wstęp, op. cit.*, s. 98—99.
- 54 Иногда параллельные публикации у трех издателей выходили одна за другой, то есть второй и третий издатели могли опираться на корректуру или готовое издание, выпущенное первым из них.
- 55 Исключение — опусы 3, 4 и 5, а также 19 и 28.
- 56 Чтобы не вдаваться в подробности, из этого обзора исключены пьесы «на случай», которым Шопен не дал номера опуса.
- 57 Классический образец — начальные такты *Баллады As-dur* op. 47, нотированные Шопеном просто, экономно и выразительно, но в лейпцигском издании подвергшиеся педантичным «усовершенствованиям» и «уточнениям».
- 58 K. Kobyłańska, *Prace Chopina nad zbiorowym wydaniem dzieł własnych* // RM 1968 № 14.
- 59 В процитированном письме находим также замечание относительно посвящений, но «с обратным знаком»: «Среди артистов я пользуюсь расположением и уважением [...] люди с огромной репутацией посвящают мне свои композиции прежде, чем я им; так, Пиксис посвятил мне свои последние *Вариации* с военным оркестром; кроме того, сочиняют на мои темы — Калькбреннер варьировал одну из моих мазурок».
- 60 L. Bronarski, *Dedykacje...*, *op. cit.* Kraków 1961, s. 81—104.
- 61 *Ibid.*, s. 97.
- 62 Исключение из этого правила — посвящение *Концерта f-moll* Дельфине Потоской. Мария Водзиньска получала от Шопена посвящения на рукописях пьес, не предназначенных к публикации.
- 63 Это происходило в то время, когда многие ведущие композиторы страны — Ю. Эльснер, К. Курпиньский, М. Шимановска, Х. Венявский — снабжали издания своих опусов стандартными верноподданическими посвящениями царям и прусским королям. За статус независимого художника Шопен платил отдалением от родины.
- 64 Внимания заслуживают прежде всего классификации Я. Экера (J. Ekier, *Wstęp, op. cit.*), К. Кобылянской (K. Kobyłańska, *Rękopisy...*, *op. cit.*), М. Томашевского (M. Tomaszewski, *Chopin // Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 2. Kraków 1984) и Ю. М. Хоминьского и Т. Д. Турло (J. M. Chomiński, T. D. Turło, *Katalog dzieł F. Chopina*. Kraków 1990).
- 65 Сомнения касаются всего лишь нескольких моментов. Спорными могут показаться датировки *Largo Es-dur* WN 61, *Ноктюрнов* WN 23 и WN 62, песен *Чары* WN 30 и *Моя баловница* WN 51. Кроме того, не вполне документированным представляется включение в список сомнительного *Allegretto* WN 36 при игнорировании значительно менее «подозрительных» в смысле подлинности *Мазурок D-dur* (Собрание сочинений, 10, № 54/55) и *C-dur* (№ 57).

- 66 Автографы *Вальса f-moll* WN 55 Шопен разослал нескольким знакомым дамам, в том числе Элизе Гавар, Марии де Крюднер и княгине Эстерхази. Автограф, предназначенный для Анны Бельвиль-Ури, содержит посвящение: «Мадам Ури, Париж, 10 декабря 1842». Он был выслан с письмом, на котором фигурирует та же дата.
- 67 Я. Экер предполагает, что из неподлинной «в целом» *Мазурки Fis-dur* можно выделить шопеновский прототип, идентичный упомянутому выше (примечание 65) *Allegretto* WN 36.
- 68 Ср.: M. Tomaszewski, *Filiacje twórczości pieśniarskiej Chopina z polską piosnką ludową, popularną i artystyczną*. М 1961 № 2.
- 69 Ср.: J. Stęszewski, *Chopins Mazurka Op. 41 № 2: Ausdruck des Heimwehs oder der nationalen Verpflichtung des Komponisten? // Festschrift für R. Bockhold*. Pfaffenhofen 1990, S. 359–366.
- 70 Факсимиле рукописи Людвиги Енджеевич, озаглавленной «Неизданные композиции», опубликовала К. Кобыляńska: К. Kobyłańska, *Rękopisy...*, *op. cit.*, т. 2, s. 115–118.
- 71 В письме Я. Бялоблоскому (Варшава, XI.1825) Шопен писал: «В Варшаве *Цирюльник* повсюду хвалят [...]. Я тоже сделал новый полонез из *Цирюльника*, что очень нравится, думаю завтра отдать его в литографию».
- 72 Согласно О. Кольбергу. *Военный марш* Шопена «вышел в 1819 году у Бжезины»; Кольберг сам его неоднократно играл. Ср.: O. Kolberg, *Pisma muzyczne*, т. 2 / Red. M. Tomaszewski. Wrocław – Poznań 1981, s. 472.
- 73 A. Sowiński, *Chopin Słownik muzyków polskich*. Paryż [Paris] 1874, s. 59.
- 74 Среди песен, отвергнутых Ю. Фонтаной, фигурировали две (неоконченные?) на слова С. Витвицкого (*Полотно и Философская система подхорунжего*) и две на слова неизвестных авторов (*О, не говори... и Что Бог есть...*). Ср. письмо Фонтаны Людвиге Енджеевич от 6.I.1853.
- 75 Согласно А. Хедли. *Вальс H-dur* был написан Шопеном 12.X.1848 и посвящен госпоже Эрской. Кроме Хедли, рукописи никто не видел: первооткрыватель рукописи пожертвовал ее Обществу им. Ф. Шопена в Варшаве, но сделка не состоялась.
- 76 Ср.: K. Kobyłańska, *Spotkania z Alfredem Cortot* // RM 1962 № 20; а также: id., *Nieznane utwory Chopina w zapomnianym albumie* // RM 1972 № 19.
- 77 Ср.: K. Kobyłańska, *Rękopisy*, *op. cit.* т. 1. s. 563–568 (глава «Мелкие наброски и заметки»); а также: J. M. Chomiński, T. D. Turło, *op. cit.* s. 238–241 (глава «Наброски, фрагменты, упражнения»). Ср. также: J.-J. Eigeldinger, *Un autographe musical inédit de Chopin* [маргиналии № 11 и 12] // Revue Musicale de Suisse 1975 № 1.
- 78 Множество фактов и обстоятельств, связанных с публикацией неизданных пьес, упоминается в письмах Ю. Фонтаны и Дж. Стирлинг Людвиге Енджеевич, а также в письмах Фонтаны В. Полю. Ср.: M. Karłowicz, *Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie*. Warszawa 1904; J. Adamowski, *Korespondencja J. Fontany z W. Polem*. М 1975 № 1; H. Wróblewska-Straus, *Listy J. W. Stirling do L. Jędrzejewiczowej* // RCh 12, 1980; E. Ganche, *Les manuscrits et les œuvres posthumes* // id., *Dans le souvenir de F. Chopin*. Paris 1925; L. Bronarski, *W sprawie wydania pośmiertnych dzieł F. Chopina* // KM 1928/1929 № 1; а также: id., *Korespondencja w sprawie pośmiertnego wydania pieśni* // KM 1930/1931 № 12/13.
- 79 Этот необычайно важный фрагмент письма В. Гжималы Огюсту Лео (Париж, X.1849) гласит: «Диктуя последнюю волю относительно своих произведений с тем же величием, которое вдохновило его на их создание, он сказал: „Найдется много композиций более или менее отделанных, и я прошу, чтобы вы во имя преданности мне пообещали сжечь их — кроме начала *Метода* [пособия по игре на фортепиано] [...]. Все остальное, без единого исключения, должно быть уничтожено огнем, ибо я глубоко уважаю публику, мои опыты были завершены лишь настолько, насколько они тогда во мне сложились, и я не хочу, чтобы под моим именем распространялись вещи, недостойные слушателя, и т. п.“».
- 80 F. Liszt, *Chopin*, *op. cit.*, s. 172.

- 81 Ср.: E. Hipkins, *How Chopin played*. London 1937.
- 82 Сообщение кн. Марцелины Чарторыской, записанное С. Тарновским, *op. cit.*, s. 43.
- 83 F. Niecks, *F. Chopin as a man and musician*, vol. 2. London 1888, p. 23. Узнав в 1853 году о том, что Фонтана намеревается выпустить в свет *Посмертные произведения (Oeuvres posthumes)*, К. Плейель выразил Людвиге Енджевич протест (M. Karłowicz, *op. cit.*): «Подтверждаю, что он неоднократно, особенно за несколько дней до того, как смерть отняла его у нас, настаивал, чтобы я воспрепятствовал любой публикации оставшихся произведений или отрывков. Это требует от меня больших усилий. Если Вы дадите санкцию на подобную публикацию, это будет нарушением святой воли умирающего. Воли, выраженной так недвусмысленно (*ibid.*, s. 375).

Том **второй**

ТВОРЧЕСТВО

ПОПЫТКА ЦЕЛОСТНОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Часть **четвертая**

Элементы, фактура и форма

ТОНАЛЬНОСТЬ, МЕЛОДИКА, ГАРМОНИЯ

1. Тональность

Тональность музыки Шопена сформировалась из тональности уже существующей, воплотившейся в произведениях Баха, Моцарта, Бетховена, а также их непосредственных преемников и последователей. Используя все имевшиеся прежде средства двухладовой системы *dur-moll*, она достигла статуса развитой, расширенной функциональной системы с осязаемой, но трудноуловимой индивидуальной окраской, отличающей музыку Шопена от музыки его современников. Источником ее специфики стало динамичное взаимодействие двух родов мышления: функционального [тонального], стремящегося к расширению соотношений высшего порядка путем хроматизации, и модального, связанного с экспонированием побочных ступеней и комплекса параллельных соотношений, при этом стремящегося к диатонике и избегающего избытка вводных тонов. Это взаимодействие подвергалось изменениям: на ранних этапах творчества два рода мышления чаще противоборствовали, чем сосуществовали, для поздних характерен их своеобразный симбиоз.

1. Основной шкалой Шопена является — что понятно, учитывая эпоху, в которую он жил, двухладовая гептатоническая диатоника, то есть просто звукоряд *dur-moll*. Ее чистая структура почти всегда появляется у Шопена в важные, лирически наполненные моменты, в побочных темах, куплетах и трио, в местах, охарактеризованных словами *sostenuto*, *dolce*, *cantabile*, *più lento*, внося в произведение момент покоя, отдохновения или сосредоточенности:

Соната *b*-moll op. 35, Скерцо, т. 81–98

Più lento

p

Red *

Соната *b*-moll, Траурный марш, трио, т. 31–34

pp

Red *

Скерцо *E*-dur op. 54, т. 384–407

ritenuto *Più lento*

sf p *p*

Red *

В целом в творчестве Шопена чистая диатоника является постоянной точкой отсчета. Она выступает в сукцессивные [переменные] и синхронные связи с материалом, хроматически «сгущенным»:

Мазурка a-moll op. 17/4, т. 5–22

espressivo ten.

(Red) * (Red simile)

p

delicatissimo

ten.

Red * Red *

или, реже, — с редуцированным, модально измененным:

Мазурка F-dur WN 25, т. 27–49

Poco più vivo

Red * Red * (Red) * Red * Red *

p



Она вступает во взаимосвязи, чтобы в следующий — ближайший или отдаленный — момент вернуться в исходную точку. Она вносит момент контраста, создавая диатонические рамки или диатонические центры пьесы. Звукоряд, который обладает в произведениях Шопена наибольшей значимостью, — это расширенная диатоника, дополненная вводными и структурными звуками ближайших тональностей.

В разделении диатонической шкалы на лады Шопен соблюдает относительное равновесие: 54% произведений написаны им в мажорном ладу, 46% — в минорном¹. Существуют, однако, значимые предпочтения. Они связаны с этапами жизни и различием жанров. На этапе виртуозности во французском стиле (1832–1835) как репрезентативные для того времени произведения возникли, например, *Блестящие вариации B-dur* op. 12, *Рондо Es-dur* op. 16, *Большой концертный дуэт E-dur*, *Вальс Es-dur* op. 18, *Болеро C-dur* op. 19, а также *Полонез Es-dur* op. 22 (в это время законченный) и, кроме того, *Концертное Allegro A-dur* op. 46 (в черновике). В последние же годы (1845–1849) среди «приватных» произведений мы находим исключительно вещи в минорном ладу: *Мазурки a-moll* WN 59, *g-moll* WN 64 и *f-moll* WN 65, *Ноктюрн c-moll* WN 62, *Вальс a-moll* WN 63, а также песни: *Две смерти (d-moll)*, *Нет мне отрады (a-moll)* и *Мелодия (e-moll)*. Решительное преобладание мажорных тональностей царит среди вариаций, рондо, вальсов и экспромтов, минорных же — в крупных циклических и свободных формах; достаточно вспомнить тональности таких значимых произведений, как *Концерты f-moll* и *e-moll*, *Сонаты b-moll*, *h-moll* и *g-moll*, *Фантазия f-moll*, не забывая при этом, конечно, о существовании противовеса — *Бакаролы Fis-dur*, *Скерцо E-dur*, *Баллад F-dur* и *As-dur*, *Полонеза As-dur* и *Полонеза-фантазии*.

В соответствии с романтической поэтикой, независимо от лада, принятого для произведения в качестве главенствующего, обычно присутствует и игра ладов внутри произведения; переход из мажора в минор и из минора в мажор на больших и малых пространствах, между частями циклических произведений и внутри них. Разумеется, чаще всего это игра параллельных или вариантных (одно-

именных) тональностей. Интерпретируя молитвенную ауру знаменитого *religioso* из *Ноктюрна g-moll*, Ю. М. Хоминский объясняет природу этого явления «взаимопроникновением» параллельных тональностей (F-dur и d-moll)². Тональная структура *Фантазии f-moll* была целиком определена принципом дополнения минорной темы параллельной ей мажорной (f/As, c/Es, es/Ges и т. д.)³.

Основанный на одноименности, вызывающий семантические интерпретации пикардийский эффект Шопен применяет вслед за Бахом — очень охотно. Окончание минорного произведения в одноименном мажоре становится почти правилом в ноктюрнах; оно встречается также в этюдах (например, № 2, 6 и 12 из оп. 10; № 4, 5 и 6 из оп. 25), изредка — в мазурках (*c-moll* из оп. 56 и *fis-moll* из оп. 59).

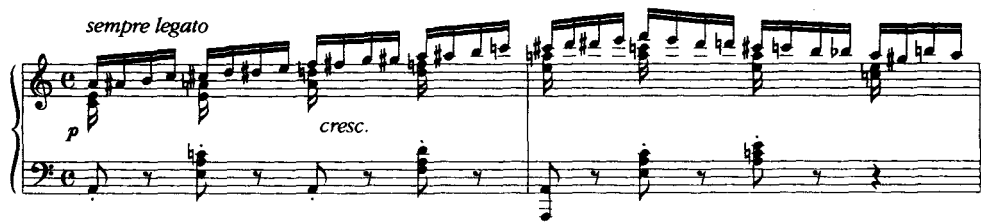
С другой стороны, в творчестве Шопена, как подсчитал Л. Бронарский (1935), царит явное преобладание бемольных тональностей (52%) над диезными (35%) и беззнаковыми. Если согласиться с общим — по В. Хайницу (1963)⁴ — интуитивным восприятием, этот выбор означает склонность к «темным» тональностям, их преобладание над «светлыми». Однако Шопену свойственно не столько создание отдельных однородных по характеру произведений, сколько попеременное использование «тональной светотени» в рамках одного произведения. В *Полонезе-фантазии* смена происходит шестикратно, в *Скерцо E-dur* — восьмикратно. Композитор также любит неожиданные тональные «вспышки», охотно вводя энгармоническую смену перспективы; он словно одержим приемом замены *cis-moll* на *Des-dur*.

Предпочтение Шопеном некоторых тональностей очевидно. Чаще всего он явно использует *a-moll* и *As-dur*, за ними следуют *c-moll* и *cis-moll*. В эпоху, когда семантическая и экспрессивная функция тональности была замечена и интерпретирована Р. Шуманом⁵, а вскоре сознательно использовалась Р. Вагнером, возможно, и у Шопена также были, пусть не до конца осознанные, мотивы, руководившие выбором тональности с этой точки зрения. Однако данный вопрос до сих пор еще никем не исследовался⁶. Беглые рассуждения на тему тонального этоса у Шопена привел в свое время (1902) З. Носковский⁷, однако они не подкреплялись ничем, кроме собственной интуиции.

2. Хроматизация диатонической шкалы, рассматриваемая с точки зрения ее функций в произведении, выступает в нескольких, определенных этими функциями, видах: техническая, виртуозная, характерная, орнаментальная, экспрессивная, колористическая. Разумеется, не может быть речи о разделении на категории, так как в каждом случае можно найти технический аспект, каждая хроматическая фраза имеет некую «окраску», некий характер и выразительность. Однако всегда одна из функций отчетливо доминирует.

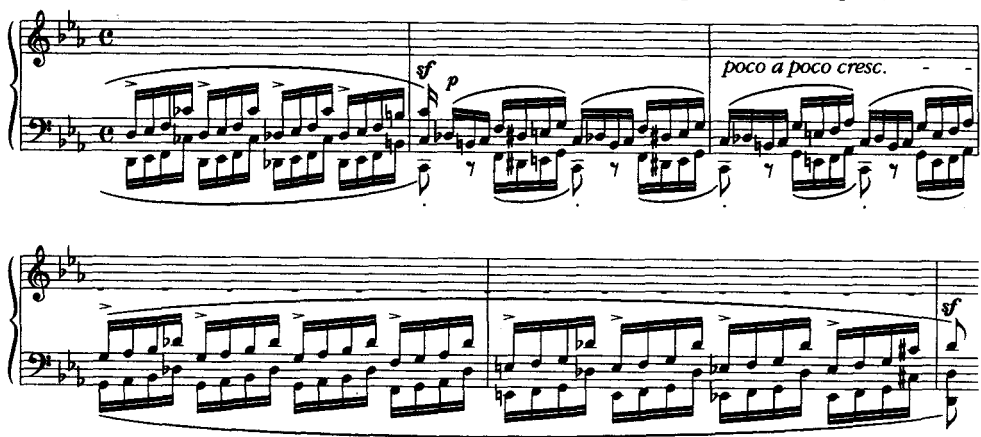
Примеры пианистической хроматизации технического характера (для упражнений, обучения) встречаются прежде всего в этюдах. В нескольких из них: *a-moll* оп. 10/2, получившем название «хроматического», *gis-moll* оп. 25/8, именуемом «терцовым», и *h-moll* оп. 25/10, названном «октавным», хроматизация шкалы соединяется с каким-либо определенным заданием технически-пианистического характера. Задачей *Этюда a-moll* становится, например, отображение — на фоне диатонического аккомпанемента — простейшей хроматической гаммы:

Этюд *a-moll* op.10/2, т. 1–2



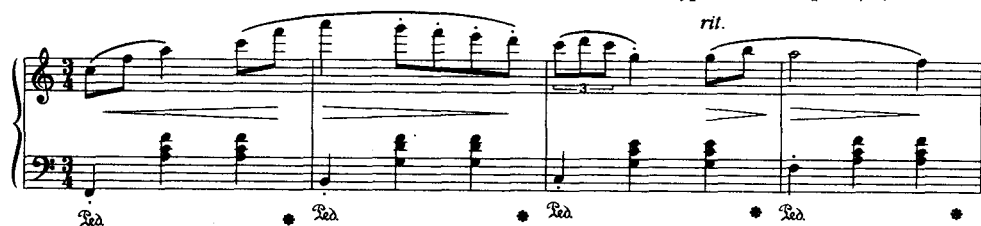
Несколько иной вид пианистической хроматизации, которую можно определить как виртуозную, содержат произведения, создававшиеся Шопеном на обоих этапах преобладания стиля *brillant*. Это прежде всего вариации (например, op. 12), рондо (WN 15, op. 16), концертные произведения (op. 2, 13 и 14) и некоторые танцы (*Вальсы F-dur* op. 34/3 и *As-dur* op. 42, *Полонез C-dur* op. 3). Обогащение гаммо-пассажных фраз даже легкой хроматизацией увеличивает эффектность произведения, его блеск (*brillante*) и виртуозность:

Блестящие вариации *B-dur* op.12, т. 26–30



С характерной хроматикой у Шопена можно встретиться в квази-фольклорных пьесах, где мелодическим оборотам с альтерированными ступенями сопутствует чисто функциональный аккомпанемент (*dur-moll*). Таковы ранние мазурки и рондо, которые с помощью отчетливо слышной характерной деформации звукоряда переносят слушателя прямо в идиллическую сельскую, «аркадскую»⁸ атмосферу:

Мазурка *C-dur* op. 24/2, т. 25–28



Орнаментальная хроматизация встречается прежде сего в ноктурнах и других лирических миниатюрах орнаментально-экспрессивного рода, ноктурно-вых адажио концертов, иногда — и в мазурках. Ее функция — украшение и изменение экспонированного ранее мелодического инварианта:

Ноктюрн H-dur op. 9/3, т. 1–12

Allegretto (♩ = 66)

p *scherzando*

(Ped • Ped • Ped simile)

3 3 5 5

(Ped • Ped • Ped • Ped • Ped • Ped • Ped •)

7 *leggierissimo*

Ped simile)

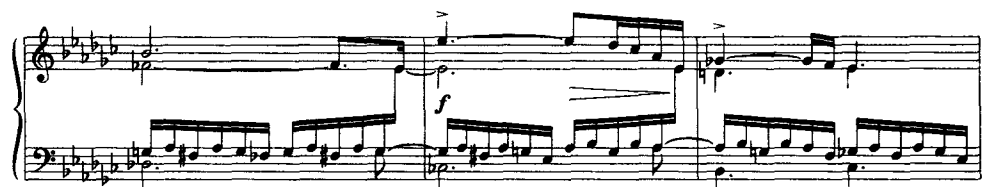
Особую роль в творчестве Шопена играет экспрессивный вид хроматизации. Он принадлежит к определяющим моментам шопеновской речи на этапах романтического перелома и романтического синтеза. Он встречается во всех жанрах той поры: в этюдах, прелюдиях, ноктюрнах, скерцо, балладах, сонатах, полонезах и особенно заметен в минорных произведениях. Звуки, выходящие за рамки диатонической шкалы, выступают уже не в роли дополнительного — характерного или орнаментального — приема, но в конструктивной функции; интегрированные в звукоряд, отчетливо артикулированные и экспонированные, они участвуют в создании новой, романтической, необычной музыкальной риторики:

Эмюд es-moll op.10/6, т. 1–2

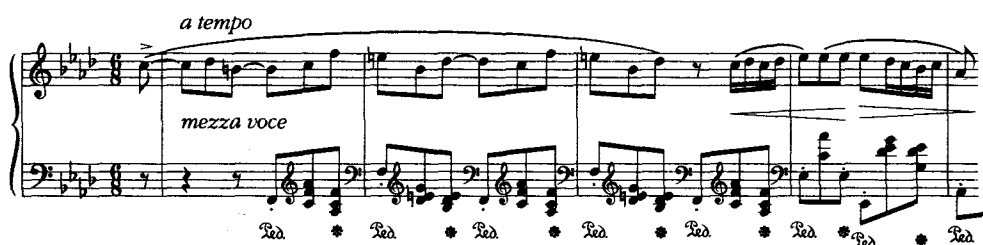
Andante (♩ = 69)
con molta espressione

p

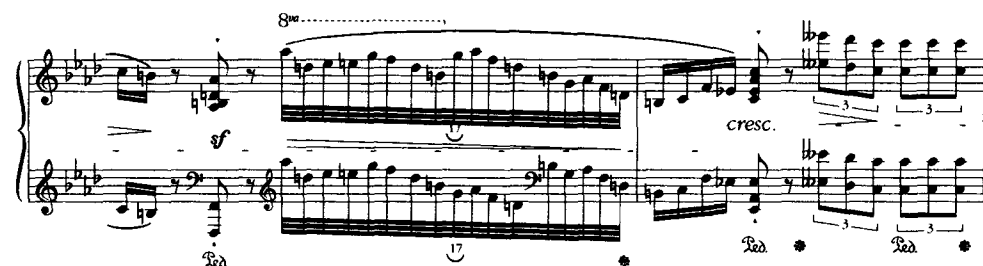
sempre legatissimo



Баллада *f*-moll op. 52, т. 8–11



Прелюдия *f*-moll op. 28/18, т. 9–13



Колыбельная *Des-dur* op. 57, т. 31–34

Хроматика Шопена в ее структурном аспекте стала предметом фундаментальных исследований и монографического труда Мачея Голомба (1990). На его взгляд, различаются два основных вида хроматики: (1) акцидентальный и (2) субстанциальный. Акцидентальный проявляется двояко: (а) через «мелодические дискурсы» (последовательности), подчиненные диатонике и опирающиеся на тональность стабильного типа, а также (б) через «гармонические дискурсы», расширяющие диатонику и действующие при нестабильной тональности. Субстанциальный хроматизм проявляется однородно, с помощью независимых, по мнению М. Голомба, от диатоники «мелодико-гармонических дискурсов» и выступает в рамках лабильной тональности, проявляющей тенденцию к упразднению тональной централизации.

Дело в том, что у Шопена не так уж часто случаются моменты полностью лабильные и упраздняющие тональную централизацию. Обычно это бывает либо в небольших произведениях (вроде известной с этой точки зрения *Прелюдии a-moll*), либо в некоторых, относительно коротких фрагментах крупных произведений (например, в финале *Сонаты b-moll*), либо в еще не полностью тонально определенном (из-за неких экспрессивных целей) начале произведений (*Мазурка a-moll* op. 17 № 4), либо в их необычном окончании (например, с внетоническим звуком, как в *Прелюдии F-dur*). Представляется, что эта лабильность выступает у Шопена, так сказать, не самостоятельно, *per se*, а в контексте — лишь как локальная оппозиция тональной стабильности и как ее экспрессивная и семантическая антитеза. Как шопеновское *rubato* основано на временном расшатывании мелодической партии относительно сверхритмичного пульса басовой основы, так и шопеновская расширенная тональность, почти классически сильная благодаря диатонической основе и центробежно-центростремительной структуре, просто требовала, ради достижения определенной экспрессии, временного отступления

от правил, чтобы слушатель на миг (но лишь на миг) терял ощущение точки отсчета, воздействия тонического центра.

3. Модальность и модализация функциональной тональности несомненно появляется у Шопена под влиянием народной музыки, особенно в произведениях, вырастающих из этой традиции, то есть прежде всего в мазурках, а кроме того, в композициях, цитирующих народные темы (*Фантазия на польские темы*) или стилизованных «под народное» (*Рондо à la мазур* и *à la краковяк*), и, наконец, в некоторых песнях. Наиболее явственно использование модальности осуществляется через мелодическое применение модальных звукорядов: лидийского и фригийского, а также изредка — эолийского.

Особенно обильно встречаются у Шопена лидизмы. В годы его юности применение лидийской кварты было почти модой и одновременно — патриотическим долгом. Поэтому «лидизмы» можно встретить в *Краковцах* и *горцах* Я. Стефани, в полонезах К. Курпиньского, «польских» рондо Ю. Эльснера, фортепианных миниатюрах Ф. Лесселя. Анализом способа их применения у Шопена занимались: Х. Виндакевич (1926), Л. Бронарский (1935), В. Пасхалов (1949) и К. Беганьский (1960). Возникли разногласия: этнологи сузили понятие лидизма, приписав ему чисто фольклорное происхождение. Согласно А. Чекановской (1963), можно говорить лишь о трех вариантах его применения⁹:

а) в диатонической формуле (звукоряд с увеличенной квартой вместо чистой кварты); мы встречаем ее в нескольких мазурках, например *F-dur* WN 25 и *C-dur* из оп. 24, а раньше всего — в *Рондо F-dur*:

Рондо à la мазур F-dur оп. 5, т. 1–8

б) в хроматической формуле (увеличенная кварта как альтерация чистой кварты звукоряда); род «лидизма», заимствованный у народных музыкантов и появляющийся, например, в *Мазурке fis-moll* из оп. 59:

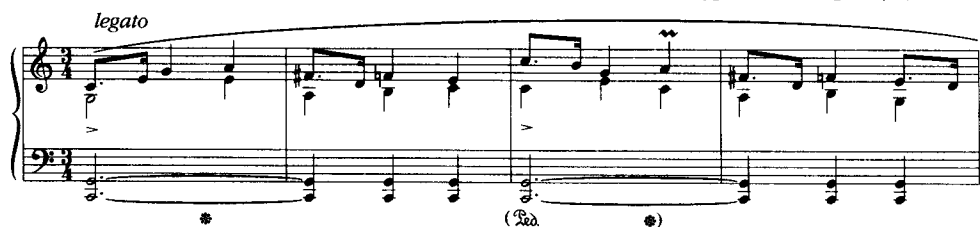
Vivace

Мазурка *fis-moll* op. 59/3, т. 1—4



с) в «возвратной хроматической формуле» (термин Х. Виндакевич); обе квар-
ты выступают в одном мелодическом обороте:

Мазурка *C-dur* op. 56/2, т. 5—8



Модальные лидизмы Шопена по-разному сочетаются с тональной, гармонической фактурой. К. Беганский (1960) детально интерпретирует двенадцать различных гармонизаций оборотов лидийского характера¹⁰, их изолированного или интегрированного существования в произведении. При этом он выделяет три вида звукоряда: собственно лидийский (с повышенной IV ступенью), лидийский мажорный (с обеими формами IV ступени) и лидийский минорный (соединяющий с обеими формами IV ступени черты минорного лада).

Фригийский звукоряд, с его характерными оборотами (пониженная II ступень), появляется у Шопена спорадически, гораздо реже, чем лидийский. Правда, Л. Бронарский (1935) слышит его во многих произведениях, особенно написанных в тональности *cis-moll* (по его мнению, тяготеющей к «фригизмам»), например в *Этюде* op. 10 № 4, *Ноктюрне* op. 27 № 1, *Прелюдии* op. 45 и *Мазурке* op. 41 № 4, однако его интерпретация вызывает сомнения. Ведь аутентичные фригизмы фольклорного происхождения отличаются от «неаполитанизмов», тесно связанных с функциональной гармонией. По К. Беганскому (1960), об истинных фригизмах можно говорить лишь в случае *Мазурок F-dur* WN 25, *cis-moll* op. 41 № 4 и *e-moll* op. 41 № 1. В обеих *Мазурках* из опуса 41 фригийский оборот подчеркивается монодичностью фактуры, представляя несомненный образец фригизма:

Мазурка *cis-moll* op. 41/4, т. 1—8

Maestoso

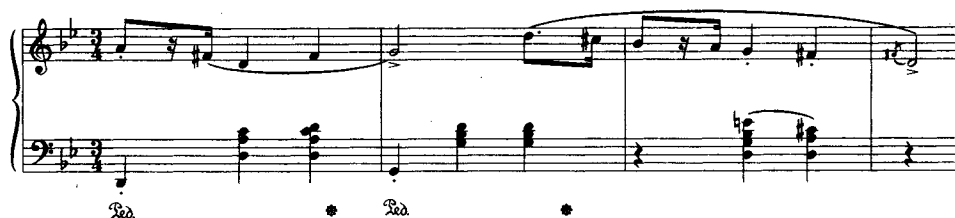


Мазурка *e-moll* op. 41/1, т. 63–68

Еще более редки эолизмы, к тому же идентифицировать их в произведении сложно. Отсутствие повышения седьмой ступени в минорной тональности не обязательно должно выступать проявлением фольклоризма; как уже заметил Л. Бронарский, «Шопен избегает скачка увеличенной секунды, а вслед за этим и гармонической [минорной] гаммы». Проявления народных эолизмов замечены в песне *Нет мне отрады*, а также в *Мазурках C-dur* (*a-moll*) из op. 24 и *G-dur* (*e-moll*) из op. 50:

Мазурка *G-dur* op. 50/1, т. 17–20

Внимание некоторых интерпретаторов привлекло неоднократное применение Шопеном очень экспрессивного интервала — увеличенной секунды. Иногда его считают проявлением ориентальной тональности, следом так называемой цыганской (еврейской?) шкалы, вошедшей, впрочем, в польский фольклор. Ее наличие отмечено в *Ноктюрнах c-moll* из op. 48 и *H-dur* из op. 62; в *Мазурках a-moll* WN 13, *B-dur* из op. 7, *Des-dur* из op. 30 и *fis-moll* из op. 59, а также *g-moll* и *b-moll* из op. 24:

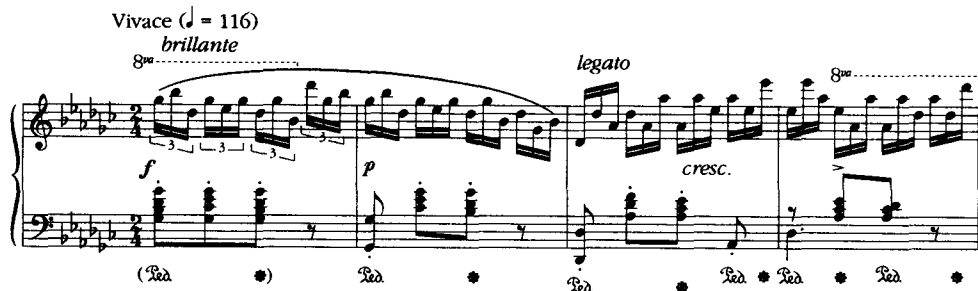
Мазурка *g-moll* op. 24/1, т. 5–8

Мазурка *b*-moll op. 24/4, т. 54–57



Совсем редко у Шопена встречается сужение гептатонической шкалы до пентатоники. Ее проблески были замечены в некоторых частях *Этюда F-dur* из op. 10 и в *Прелюдии a-moll* из op. 28. Технически-пианистическая предпосылка — ограничение игры правой руки исключительно на черных клавишах — внесла своего рода «пентатонизм» в *Этюд Ges-dur*.

Этюд Ges-dur op. 10/5, т. 1–4



Проблема модальности порождает много различных интерпретаций. По мнению А. Чекановской (1963), о подлинных чертах модальности можно говорить только в отношении тех моментов, в которых экспонированы специфические интервальные структуры, например квартовые обороты:

Мазурка *es-moll* op. 6/4, т. 1–4

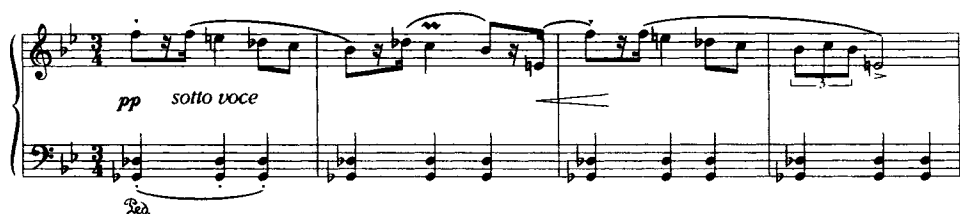


Споры велись, в частности, вокруг полухроматической шкалы, возникшей в результате «хроматического расщепления» некоторых ступеней. Она привлекла внимание З. Лиссы, И. Бэлзы, К. Беганьского. По мнению В. Виоры (1963), в произведениях, в которых происходит это «расщепление», «уже следует говорить не о гептатонике, проникнутой хроматизацией, — а о тональности с меняющимися сту-

пениями (II, III, IV, VII), по две равноценные рядом друг с другом»¹¹. Уже Х. Виндакевич (1926) выделила так называемую «переменную шкалу»; к одноименной двухладовости К. Беганский (1960) применяет название «тональное оттенение».

Вдохновленное фольклором модальное мышление Шопена иногда проявляется в виде нескольких вариантов своеобразной битональности: (а) последовательной, основанной на колебаниях типа *senza fine* между плоскостями тоники и доминанты или тоники и ее параллели, и (б) синхронной, экспонирующей одновременно два тональных порядка:

Мазурка B-dur op. 7/1, т. 45–48



Другой род модализации своим происхождением, вероятно, обязан церковной музыке. С ней Шопен столкнулся, когда исполнял должность «лицейского органиста» (1823–1826) в костеле Визиток. В эти годы он также участвовал в концертах религиозной музыки, организованных в Евангелической церкви. Следы мышления категориями церковной фактуры — гомогенной, чисто диатонической, порой также чисто трехзвучной, экспонирующей побочные аккорды и избегающей избытка вводных тонов, — можно найти в ноктюрнах, прелюдиях, в *Фантазии f-moll* (центральный эпизод, H-dur). Они вносят настроение сосредоточенности и атмосферу звучания, близкую к барочным хоралам:

Ноктюрн g-moll op. 15/3, т. 89–96



Ноктюрн g-moll op. 37/1, т. 41–44



4. Тональная структура произведений Шопена до сих пор не являлась предметом фундаментальных, монографических исследований. Со времени формального анализа Г. Ляйхтентритта (1921) лишь некоторые мазурки, рондо, сонаты и несколько более крупных произведений (*Фантазия f-moll*, *Баркарола*, *Полонез-фантазия*, а также некоторые баллады и скерцо) были подвергнуты анализу с точки зрения общей тональной структуры. В последние годы эта проблема возбудила интерес нескольких шопеноведов постшпенкеровского периода (Э. Ринк, К. [С] Шахтер, В. Киндерман, Дж. Сэмсон), однако до сравнительного анализа или монографий дело не дошло.

Вырисовывается деление тональных целостных структур произведений на две основные категории: на концентрические и дуоцентрические.

Концентрические (или «центробежно-центростремительные») структуры носят характер репризной системы, завершенной в единое целое возвратом к главной тональности (либо ее одноименному варианту), и стабилизированы ее неоспоримо ведущей ролью в произведении. Таким образом — в соответствии с тональной логикой классико-романтической парадигмы — было построено абсолютное большинство произведений Шопена. В то же время конкретные решения очень разнообразны: можно найти почти все возможные по отношению к основной тональности виды взаимосвязей. Предпочтение каких-либо из них меняется на разных этапах творчества и, кроме того, зависит от жанра произведения. Понятно становится, например, отличие в этом смысле хореических (танцевальных) жанров от орнаментально-экспрессивных или драматико-повествовательных. Например, в группе юношеских полонезов (из неизданных) преобладают параллельные связи — как в произведениях минорных (g/B, f/As, gis/H, b/Des), так и мажорных (B/g, Ges/es); кроме этого, встречаются лишь доминантные (As/Es) и варианты (d/D) соотношения. В полонезах, написанных позднее (уже опусных), все решения индивидуальны. Кроме субдоминантной (A/D) и параллельной (fis/A) связи, здесь выступает прежде всего противопараллель — в своем непосредственном виде (c/As) и в «странной» энгармонической транспозиции (es/H и As/E), — а также энгармония: простая (cis/Des) и многократно внутренне дифференцированная структура (шесть тональностей *Полонеза-фантазии*, находящихся в пяти видах тональных взаимосвязей), акцентирующая далекие, секундовые связи (As/B, As/H). В ноктюрах положение иное, еще более дифференцированное — в ранних (ор. 9, 15 и 27) встречаются почти исключительно простые связи: параллельные (b/Des), доминантные (Fis/Cis), доминантные энгармонические (cis/As), одноименные (H/h и F/f), а также однотональные (в квазивариационных формах). Среди более поздних преобладают произведения, в которых оппозицию по отношению к расположенной в виде обрамления главной тональности составляют модуляционно-эволюционно-разработочные разделы. В остальных ноктюрах господствуют отдаленные, довольно необычные связи: большая секунда (g/F), противопараллельные (g/Es) или оперирующие энгармонией (cis/As = gis, fis/Des = cis, H/As = gis). Можно сказать, что тональность ноктюров, особенно поздних, была порождена игрой тональных нюансов.

Дуоцентрические структуры (именуемые также «многозвенными» или «прогрессивными») носят характер эволюционирующей системы (или ряда), в

целом «открытой» из-за звучания в конце другой тональности — параллельной (либо противопараллельной); системы динамической благодаря последовательной или синхронной битональности. К этой категории можно причислить всего несколько произведений, но произведений значимых. Они привносят вопрос о двух видах связей. Во-первых, это связь между двумя тональностями произведения. В *Скерцо* ор. 31 и *Фантазии* ор. 49 это взаимосвязь параллелей (b/Des f/As), в *Болеро* ор. 19 — вариант параллели (C/A), а в *Балладе* ор. 38 — противопараллели (F/a)¹². Как известно, *Скерцо b-moll* заканчивается в Des-dur, *Фантазия f-moll* — в As-dur, *Болеро C-dur* — в A-dur, а *Баллада F-dur* — в a-moll. И лишь во-вторых это проблема взаимосвязи между парой главных тональностей и тональностями, вступающими с ними в связи — уже всегда двойственной природы. Тип тональной структуры произведения, названный здесь дуоцентрическим, до сих пор называли по-разному в зависимости от акцентирования какого-либо из ее аспектов. Для Д. Ньюлин (1947) это «прогрессивная» (*progressive*) тональность, для Дж. Джорджа (1970) — «цепляющаяся» (*interlocking*), для В. Киндермана (1988) — «направляющая» (*directional*). Тот же автор употребляет и определение «тональная парность» (*tonal pairing*)¹³, близкое принятой здесь «тональной дуоцентричности».

2. Мелодика

Мелодика, по общему мнению, является важнейшим и исключительно оригинальным элементом творчества Шопена. Сам же он — «одним из гениальнейших мелодистов, известных истории» (Л. Мазель, 1952).

1. Оригинальность мелодии Шопена как будто порождается ее неустанным освобождением от общепринятых традиций. В своем течении она поминутно удивляет, развиваясь иначе, чем можно было бы ожидать¹⁴:

Ноктюрн Des-dur op. 27/2, т. 1–6

Lento sostenuto (♩ = 50)

p *dolce* *(sempre legato)*

* Red * Red *

Звук *b* шестого такта, следующий за звуком *a* предыдущего такта, Дитер де ла Мотт называет «поразительным подарком»¹⁵. Для звука *es*, неожиданно возникающего в мелодической фигурации предпоследнего такта *Прелюдии F-dur*, Артур Хедли (1949) находит название: «заблудившаяся нота»¹⁶. Своеобразие мелодики Шопена заключается не в полном отказе от банальных оборотов и освобождении от всех традиций, но в игре с ними, вступлении в диалог¹⁷. Оно состоит также не в полном, как можно было бы ожидать, освобождении мелодии из пут гармонии, но в игре колебаний между согласованием и независимостью. В сфере метроритма происходит то же: мелодия не становится рабыней такта, она уважает метр, но — хотелось бы сказать — с аристократической небрежностью, без тени униженности и педантичности. Отсюда ее неповторимость, особенность, свежесть. И вместе с тем живость, проистекающая из изменчивости: темы или фразы, возвращаясь, почти, как правило, появляются вариативно измененными. В *Мазурке a-moll* из оп. 17 шестикратное возвращение фразы несет шесть новых вариантов исходной мелодии:

Мазурка a-moll оп. 17/4, по Я. Экеру, RCh 20



В более крупных произведениях, носящих характер фортепианных поэм, возвращение темы сопряжено с ее драматическим преобразованием. Лишь в некоторых жанрах (вальсах, рондо), согласно законам их построения, тема возвращается не измененной, однако, по замечанию П. Андрашке (1989), в этом случае она «уже сама по себе идеально сформирована и не нуждается в развитии»¹⁸.

Мелодический язык Шопена имеет синтетический характер: хотя он явственно проявляет себя в нескольких разновидностях, но обладает и некими определяющими чертами, позволяющими узнавать и идентифицировать его. Согласно общему мнению, шопеновская мелодия обычно определяется как певучая, плавная, живая, гибкая, свободная, развивающаяся, выразительная вплоть до декламации, изменчивая, слегка танцевальная, глубоко эмоциональная, поэтичная. Авторы монографий любят приводить ее наиболее совершенное воплощение. Согласно Г. Ляйтхентритту (1922), это вторая тема аллегро *Сонаты h-moll* («одна из прекраснейших лирических мелодий, которыми может гордиться фортепиано»). По мнению Я. Клечиньского (1886), это мелодия *Этюдa cis-moll* («одно из прекрас-

нейших творений Шопена», а по Дж. Хьюнекеру (1901) — средняя часть *Этюда h-moll* из оп. 25 («Шопен не создал мелодии прекраснее этой»). Если верить А. Гутману, сам Шопен был более всего доволен мелодией *Этюда* оп. 10 № 3.

2. Мелодия у Шопена исполняет, в силу своей природы, прежде всего тематическую функцию. Она рождается на фортепиано, но происхождение ее — вокальное¹⁹. «Пой, когда играешь», — так говорил он ученикам на занятиях, а верные артикуляция и интонация фразы свидетельствовали о том, что исполнитель действительно чувствует музыку, как понятный язык. Мелодические темы делятся у Шопена по тому, на чем в первую очередь сделан акцент — на «пении» или «речи» фортепиано. Отсюда два основных вида тем: а) кантиленные, «песенные», насыщенные звуком, и б) речитативно-интонационные, «риторические», являющиеся как бы транспозицией полного содержания речи. В зависимости от степени драматизации произведения две эти мелодические «манеры» различаются еще больше.

Кантиленная мелодика появляется в произведении или как лирическое *cantabile*, или как драматизированное *espressivo*²⁰.

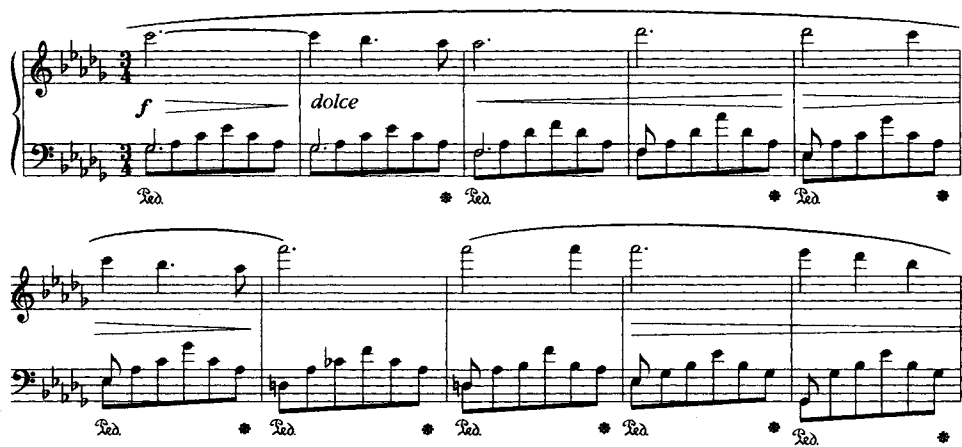
Cantabile вносит в произведение звучание гармонической (обертоновой) природы, оно выражено «пением» секунд и терций, консонансным звучанием чистых интервалов, диатоникой, иногда по мере развития фразы несколько расширенной. Его можно найти в прелюдиях (B-dur) и этюдах (E-dur), сонатах и концертах (лирические части), скерцо (трио), вальсах (части *sostenuto*) мазурках (g-moll WN 64) и ноктюрнах F-dur, Des-dur):

Прелюдия B-dur оп. 28/21, т. 1–8

Cantabile

The musical score shows the first system of the Prelude in B major, Op. 28, No. 21. The right hand plays a melody of eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The tempo/mood is marked 'Cantabile'. Below the staff, there are four measures, each marked with 'Ped.' and a star symbol, indicating pedaling.

Скерцо *b-moll* op. 31, т. 81–90



Ноктюрн *F-dur* op. 15/1, т. 1–4

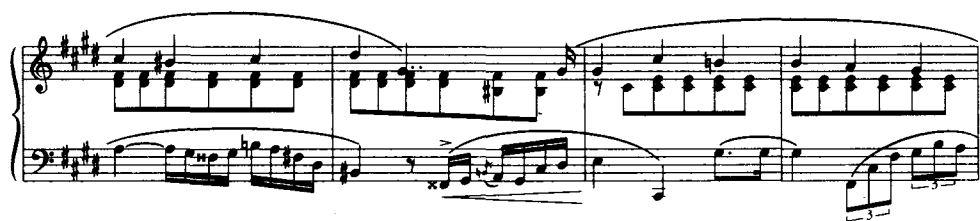
Andante cantabile (♩ = 69)



Мелодика *espressivo* придает динамичность всему произведению или его части. Она выражается через оппозицию малых и больших интервалов (важна роль малой секунды), альтерированных и диатонических, а также через хроматику, выступающую в экспрессивной роли. Наряду с мелодиями *espressivo* в экспансивной форме существует также *espressivo* типа *dolce*, явственно приглушенное, требующее мягкого, хотя и выразительного звучания. *Espressivo* становится прежде всего определяющим элементом крупных, циклических форм (сонаты) и свободных форм (баллады, последние полонезы), но присутствует также в прелюдиях (*e-moll*, *h-moll*), этюдах (*es-moll* из op. 10, *cis-moll* из op. 25), ноктюрнах (*b-moll*), мазурках (в том числе *a-moll* из op. 17, *f-moll* WN 65) и вальсах (*As-dur* WN 48):

Этюд *cis-moll* op. 25/7, т. 1–6





Мазурка а-молл оп. 17/4, т. 4–13



Вальс As-dur WN 48, т. 1–11



Речитативно-интонационная мелодика также проявляет себя в нескольких видах. Два основных можно определить как *recitativo* и *agitato*.

Recitativo носит эпически-повествовательный характер, оперирует редуцированной мелодикой, — можно было бы сказать, злоупотребляя повторами одиночного звука и мелоритмическими оборотами, — если бы не то, что именно эти повторы, наряду с доминированием метроритмической стороны, определяют характер этого вида мелодики. *Recitativo* звучит в некоторых фрагментах баллад, полонезов и родственных им произведений, а также в средних разделах некоторых ноктюрнов:

Полонез *As-dur* op. 53, т. 105–110



Баллада *F-dur* op. 38, т. 1–6



Фантазия *f-moll* op. 49, т. 21–24



Agitato соответствует очень возбужденной, эмоционально напряженной драматической речи, использующей экстремальные виды интонаций: восклицательную, приказную, умоляющую, вопросительную. Мелодика часто оперирует сильно хроматизированными скачками и шагами интервалов, всегда совместно с динамикой, выразительной артикуляцией и риторической игрой генеральных пауз. *Agitato* — это род мелодики, в основном присущий скерцо (*h-moll*, *b-moll*, *cis-moll*) и сонатам (*b-moll*), этюдам (*c-moll* из op. 10) и прелюдиям (*f-moll* из op. 28), а также некоторым разделам ноктюрнов и баллад:

Соната *b*-moll op. 35, ч. 1 т. 9–20

agitato

Ped * *Ped*

* *Ped* * *Ped* *

f *p* *f* *p*

Ped * *Ped* * *Ped* * *Ped* * *Ped* * *Ped* * *Ped* *

Скерцо *cis*-moll op. 39, т. 1–8

Presto con fuoco

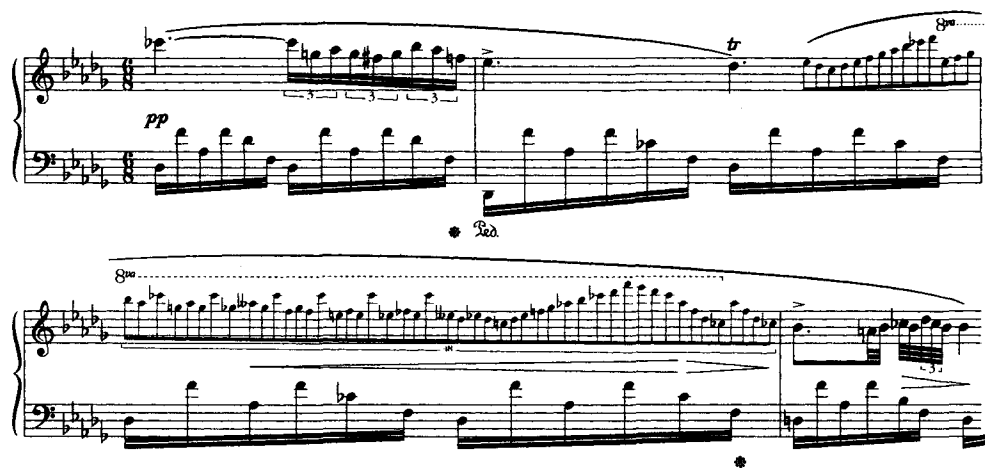
p *f*

Ped *

Соединение разных видов мелодики, противостоящих друг другу или взаимно дополняющих друг друга, становится основным формообразующим принципом для некоторых жанров: сонаты, скерцо, репризного ноктюрна, цикла прелюдий.

Тематическая («чистая») мелодия может по мере развития произведения подвергнуться орнаментализации либо сразу быть представлена в орнаментированном виде. Аккорды, создающие гармонический фон композиции, могут быть фигурированы либо сразу явиться в виде фигурационной мелодики. Синхронное сочетание орнаментированной мелодии с басовой фигурацией характерно для жанра ноктюрна:

Ноктюрн *Des-dur* op. 27/2, т. 50–53

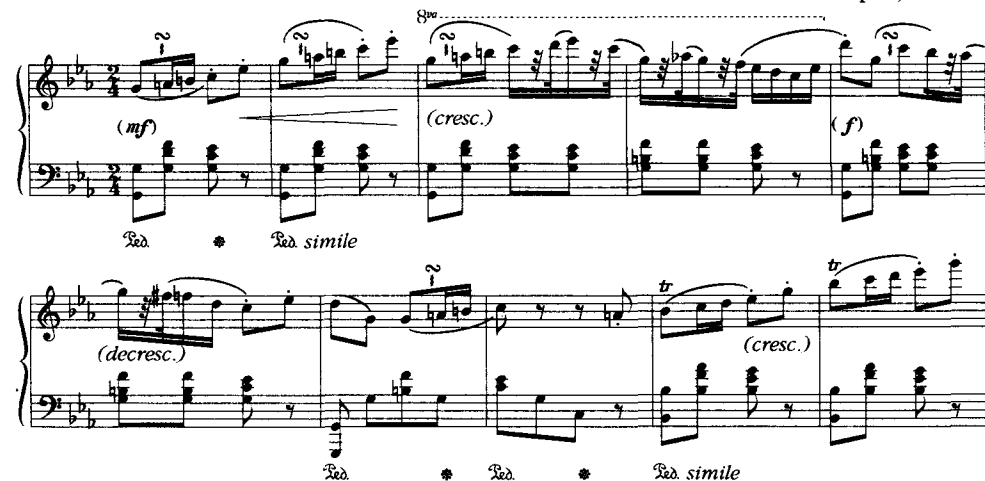


К тому же роду музыки относятся концертные адажио и некоторые прелюдии. Звучание орнаментальной или фигурационной мелодии вслед за тематической кантиленой является принципом построения таких форм, как вариации, рондо и соната.

3. Орнаментальная мелодика подразделяется у Шопена на мелодику с дополнительной и интегрированной орнаментацией.

Мелодику с добавленным орнаментом создают обычные мелизмы, изображаемые традиционными обозначениями (мордент, трель, группетто и т. д.), а также мелкими нотами, остающимися вне ритмического деления или вводящими в такт так называемые нунумерические длительности. Это один из специфических элементов стиля *brillant*. Он появляется у Шопена в ранних рондо, вариациях и концертных произведениях, написанных в этом стиле:

Рондо *c-moll* op. 1, т. 5–14



В отточенной, порой утонченной форме дополнительный орнамент стал позднее — уже в рамках романтического стиля — компонентом фактуры ноктюрнов и произведений в характере ноктюрна:

Концерт f-moll оп. 21, ч. II, т. 6–11

molto con delicatezza

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ноктюрн H-dur оп. 62/1, т. 68–75

poco più lento

dim. *dolce*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

poco rall. *a tempo*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

rall. *pp dim.*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Джералд Абрахам (1939), описывая мелодические структуры подобного рода, не мог удержаться от употребления метафорических определений: «филигранная фактура», «кружево хроматической завесы».

Мелодика интегрированного орнамента появляется у зрелого и позднего Шопена. Орнамент, включенный здесь в мелодию и поглощенный ею, составляет с ней уже неразделимое целое. Мелодика этого рода чаще всего имеет характер арабески. Она конструирует мелодическое течение некоторых этюдов, прелюдий и ноктюрнов и родственных им произведений, но прежде всего экспромтов, рождающихся из духа арабески:

Экспромт cis-moll WN 46, т. 5—8



Экспромт Ges-dur op. 51, т. 3—6



Так же, как шопеновская *Колыбельная*:

Колыбельная Des-dur op. 57, т. 3—6



Мелодика Шопена интерпретировалась с различных точек зрения. Автор монографии на эту тему, Бронислава Вуйчик-Койпрулиан (1930), «наиболее характерной и распространенной формой мелодики Шопена» считает именно орнаментальную мелодику. В ее очень подробной классификации этот род мелодики представлен так называемым двигательным типом (мелодия, порожденная энергией орнамента: ноктюрны), противопоставленным гармонической мелодике, представляющей собой звуковой тип (в обоих вариантах — аккордовом и фигурационном: этюды). По мнению Марии Оттих (1937), которая занялась исключительно орнаментикой, Шопен является «мастером звукового арабеска». Функции орнамента М. Оттих подразделяет на декоративные (их ступени: украшение, оплетение, инкорпорация) и ассоциативные (ступени: развитие из орнаментального мотива, орнаментальная волна, собственно фигурация). В. Бёттихер (1983) рассматривает сравнительную перспективу, исследуя ситуацию раннего романтизма, когда «после смерти Бетховена виртуозность типа *brillant* разрослась как сорняк»²¹. Перелом у Шопена он трактует как переход от вспомогательной роли орнаментализма к субстанциальной — роли инструментальной «колоратуры»: «мелизмизирование звука служит у Шопена новой декламации, то есть глубоко и выразительно артикулированной, мягко дифференцированной музыкальной речи»²². По мнению М. Штегемана, шаг, совершенный Шопеном, можно определить как переход «от орнаментации мелодии к орнаменту как мелодии»²³.

4. Фигурационная мелодика выступает у Шопена либо как фигурация, сопровождающая мелодический голос, либо как самостоятельная фигурация. Мелодика сопровождающей фигуры возникает тогда, когда гармоническое сопровождение мелодии мелически фигурировано и может трактоваться как хотя и второстепенная, но, несомненно, контрмелодия. Так происходит, в частности, в этюдах (например, *es-moll*, *f-moll*, *As-dur* и *c-moll* из оп. 10), прелюдиях (*G-dur* и *H-dur* из оп. 28, а также *cis-moll* из оп. 45) и ноктюрнах (*H-dur* из оп. 9, *cis-moll* из оп. 27 и *E-dur* из оп. 62):

Этюд *c-moll* оп. 10/12, т. 25–28



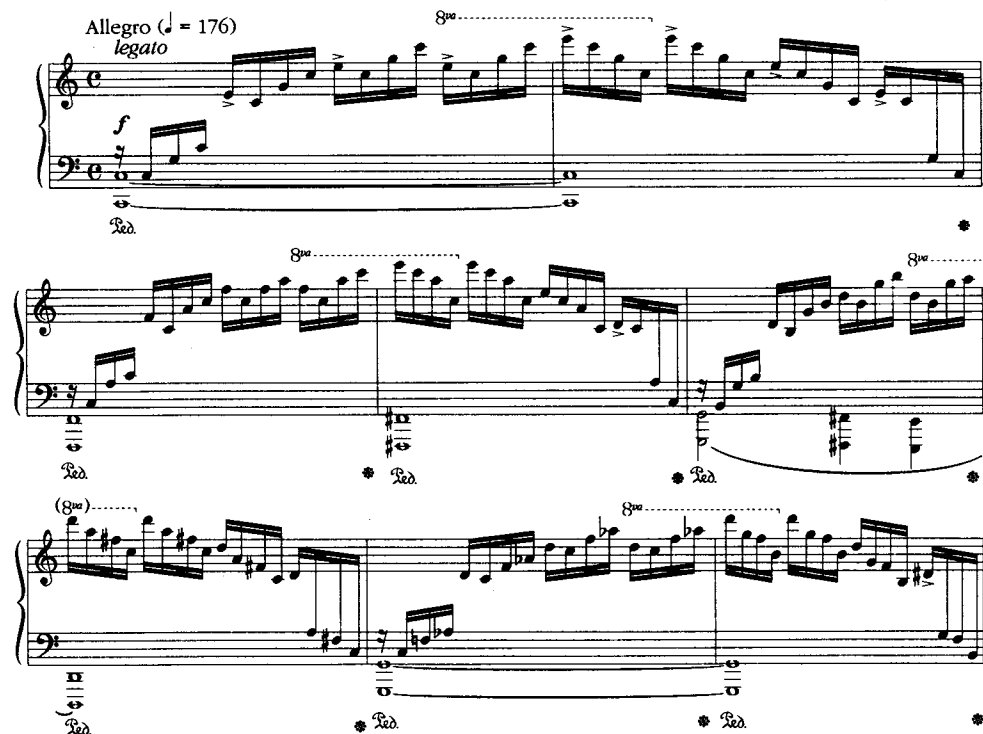
Ноктюрн H-dur op. 9/3, т. 88–91



Мелодический аспект появляется в фигурации в связи с экспонированием роли неаккордовых тонов — соответствующим разбросом их в звуковом пространстве, иногда — вместе с дифференциацией их длительности. При достижении высокой степени квазиматематической самостоятельности можно говорить о полимелодике.

Мелодика самостоятельной фигурации выступает в произведениях и разделах развивающего характера. Это типичная атематическая мелодика, фигурация аккордов гармонического хода. Она появляется в связующих, межтематических разделах сонатных аллегро циклических форм (концерты, сонаты, трио) и модулирующих или квазиимпровизационных разделах крупных свободных форм. Прежде всего, однако, мелодика самостоятельной фигурации проявляется в формах, наиболее ей свойственных, фигурационных — этюдах и «этюдных» прелюдиях:

Этюд C-dur op. 10/1, т. 1–8



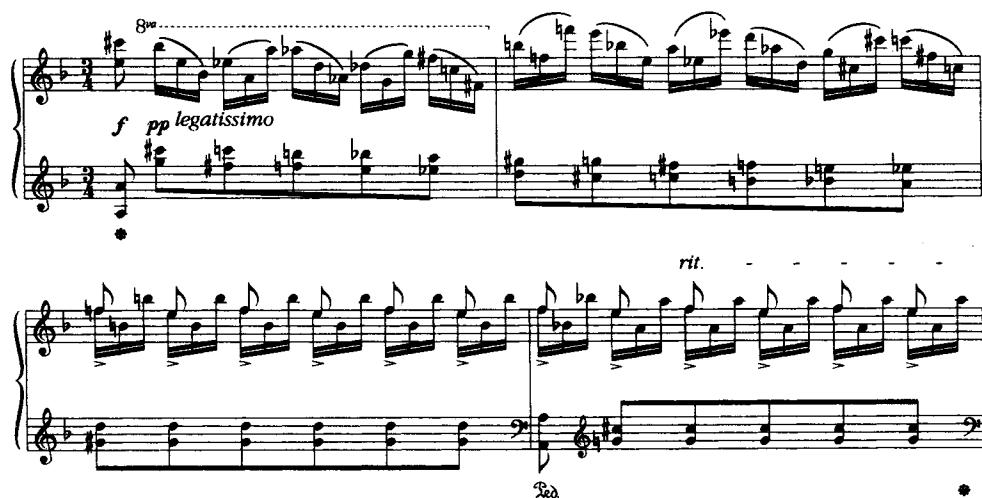
Прелюдия *Es-dur* op. 28/19, т. 1–4

Vivace

legato



Мелодика фигурации опирается на пассаж (например, *Этюд C-dur* op. 10/1), реже — «фигурирует» гамму (например, *Этюд f-moll* op. 25/2). Фигурация аккордов спорадически выступает в чистой форме — обычно звуки аккорда мелодически обогащены вспомогательными и проходящими нотами, а также хроматизацией. Что касается характера и экспрессии, фигурационная мелодика проявляется в нескольких видах, два из которых особенно выразительны: фигурация *leggiero* (чаще всего диатоника, *piano*, умеренный темп), нередкая в концертных и хореических (танцевальных) произведениях:

Полонез *d-moll* WN 6, т. 26–29

а также фигурация *appassionato* (хроматизация, скорее *forte*, чем *piano*, темп более быстрый), присущая сонатам и крупным свободным формам периода романтического синтеза. Экстремальным примером является финал *Сонаты b-moll*, 75 тактов фактурно однородного потока звуков, не поддающегося однозначным интерпретациям:

Sonata b-moll op. 35, ч. IV, т. 1—6

Presto

sotto voce e legato



Фигурационная мелодика в течение многих лет являлась предметом исследований варшавской шопенологии. Ю. М. Хоминьский (1960) различает два вида фигурации: гармоническую и мелодическую. Он рассматривает их в рамках рассуждений об инструментальной фактуре и в гармонической перспективе, особое значение придавая роли, которую исполняют так называемые вторичные гармонические явления, интегрально связанные с фигурацией. Т. Д. Турло (1960) вслед за Хоминьским предлагает подробную классификацию фигурационной мелодики по виду фактуры и тектонической функции — иной на каждом из трех этапов ее развития.

5. В исследованиях структуры мелодики Шопена, рассматриваемой в перспективе его поэтики, выявляются три а с п е к т а: это характер шопеновского мелоса, комплекс мелических выразительных средств и присущие музыке Шопена мелодические топосы.

Шопеновский мелос, то есть тип звуковысотного развертывания, очевидно свидетельствует о явном преобладании волнообразного (маятникового) движения над двумя остальными (*восходящим* и *нисходящим*). Со времени утверждений Х. Виндакевич (1926), с точки зрения которой столь частое у Шопена маятниковое движение мелодии обнаруживает свое народное происхождение, появились лишь подтверждения этих наблюдений (Б. Вуйчик-Койпрулиан, 1930; М. Оттих, 1937; С. Лобачевска, 1966). Я. Микетта (1949) приводит примеры из мазурок, А. Кошевский (1953) — из вальсов. Типичное для шопеновского мелоса маятниковое движение часто встречается в мазурках, порой оно представлено идеально, с мелической, гармонической и хореической сторон одновременно:

Мазурка C-dur op. 33/3, т. 1–8



Маятниковое мелически-хореическое движение преобладает также в вальсах, причем, иногда оно довольно своеобразно: например, в *Вальсе a-moll* из оп. 34 можно говорить о «маятнике с двумя центрами» (e/f). Волнообразное движение преобладает также в жанрах, написанных в размере $\frac{6}{8}$: в балладах и некоторых ноктюрнах. Отсутствие фундаментальных исследований остальных жанров не позволяет делать далеко идущих выводов. В скерцо, в их главных темах, а также в некоторых полонезах и этюдах, например, как будто преобладает восходящий мелос.

Мелические экспрессивные жесты в пятидесятые годы были предметом исследований и попыток систематизации, предпринятых С. Лобачевской (1966) и Стефаном Шуманом (1950), это было своего рода развитие идей Э. Курта и Г. Мерсмана. Лобачевская рассуждает об «энергии движения мелодической линии». «Мелодические движения» она трактует как «жесты экспрессии», ища закономерности в их проявлениях и пытаясь определить репертуар мелодических жестов (плавность, притопывание, маятник и т. д.), присущих определенным жанрам²⁴. Шуман анализировал «экспрессию мелодико-ритмических воплощений» в кинетическом аспекте, подробно интерпретируя виды мелодического движения, детерминированного хореическими структурами в вальсах Шопена²⁵.

При рассмотрении связи между структурой и экспрессией бросаются в глаза несколько специфических особенностей мелодики Шопена. В работах Л. А. Мазеля (*О мелодике Шопена*, 1952), С. С. Скребкова (1963)²⁶ и В. А. Цуккермана (1963) явно вырисовываются ее особенности, связанные с жанром, в котором функционирует та или иная данная мелодия. Российские шопеноведы большое значение придают «интонации», понятой как носитель экспрессивных и семантических качеств. Среди особенностей мелодики зрелого и позднего Шопена Г. Белотти выделяет ее экзотичность (например, финалы баллад, *Баркарола*), а Ю. М. Хоминский — неустанную линейность (например, *Ноктюрн fis-moll* op. 48/2, *Баллада f-moll*, *Вальс As-dur* op. 64/3); оба эти качества являются явным предвосхищением определяющих черт постромантической мелодики.

6. Найдено несколько характерных для Шопена мелодических формул, которые из-за выразительности структуры, определенной категории вызываемых коннотаций, а также частого появления можно было бы назвать мелодическими топосами. Они обычно звучат в начале произведений. Может быть, именно поэтому Р. Шуман сказал когда-то, что музыка Шопена узнаваема уже с первых тактов²⁷.

Шопеновских топосов обнаружено много, однако их можно свести к нескольким основным структурам (инвариантам), иначе говоря — найти для них общий знаменатель.

а) Топос восходящей начальной сексты со структурой V — 3. Л. Бронарский заметил (1935), что Шопен любил начинать произведения характерным скачком малой или большой сексты в определенной позиции: с первой ступени доминанты на третью ступень тоники. Он, действительно, довольно часто делает это в ноктюрнах:

Ноктюрн Es-dur op. 9/2, т. 1



Ноктюрн H-dur op. 9/3, т. 1—2



Ноктюрн E-dur op. 62/2, т. 1—2



Ноктюрн e-moll WN 23, т. 2—3

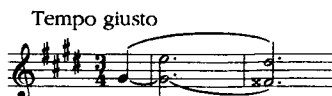


Несколько реже — в вальсах. Мелодическую структуру, названную Бронарским «секстовым оборотом», можно найти в нескольких ранних вальсах (WN 20, 29, 42), а для популярного Вальса cis-moll она стала опознавательным знаком:

Вальс Ges-dur WN 42, т. 33—34



Вальс cis-moll op. 64/2, т. 1—2



В мазурках же начальный скачок на сексту встречается очень редко:

Мазурка G-dur WN 8, т. 1–2



Мазурка C-dur WN 47, т. 1–2



b) Родственный предыдущему квинтово-децимовый тоpos со структурой (I) V (VI) — 1 2 3 (4), выступающий в виде V — 1 2 3, обратил на себя внимание не одного шопеноведа. Януш Микетта назвал его «шопеновским мотивом» (1949), считая самым характерным из всех мелодических оборотов Шопена. Он составил перечень наиболее интересных случаев его применения, а также подробную (возможно, излишне подробную) классификацию его видов. Основную структуру составляет здесь ряд 1–5–8–10, возникающий из «четырёхголосной системы трезвучия в позиции терции»²⁸. Многочисленность разновидностей порождается пропуском, дополнением или перестановкой составляющих исходной структуры, ее экспозиции как восходящей или нисходящей:

Экспромт As-dur, op. 29, т. 51–52



Экспромт cis-moll WN 46, т. 43–44



Мазурка a-moll op. 17/4, т. 61–62



Этюд c-moll op. 10/12, т. 10–12



Несколько лет спустя «шопеновский мотив» Я. Микетты был вновь открыт и классифицирован Эрнстом-Юргеном Драйером (1963). По мнению Драйера, этот наиболее характерный для Шопена *мотив-формула* имеет рамки сексты (V VI V — 1 2 3) и постоянную последовательность гармонических функций (DT). Присут-

ствуя почти во всех жанрах, он принимает самые разнообразные формы, экспонируется в начале или «прячется» внутри вещи.

Ноктюрн Des-dur op. 27/2, т. 2–4



Ноктюрн f-moll op. 55/1, т. 16–17



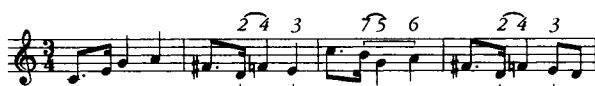
Как считает Гастоне Белотти (1985), топос, о котором идет речь, «присущ многим мотивам в произведениях различного характера, относящихся к разным этапам творчества композитора»²⁹. Его основную структуру Белотти сводит к формуле: (VI) V — 1 2 3 (4) и иллюстрирует началом *Мазурки g-moll* (ранний вариант *Мазурки fis-moll op. 59 № 3*):

Мазурка g-moll, т. 1–2



с) Топос «вспомогательных нот» со структурой 2 4 3 или 4 2 3 (или аналогичной) образовался из поглощения мелодией одного из охотно используемых Шопеном мелизмов. Имеется в виду «двойной форшлаг, соединяющий в себе секунды по обе стороны от тона — вверх и вниз»³⁰. То, что эта структура играет важную роль в мелодическом языке Шопена, подчеркивает уже Б. Вуйчик-Койпрулиан (1930), а Я. Микетта (1949) обнаружил ее корни у Баха, в фугах из *Хорошо темперированного клавира*. Микетта выделяет восемь форм «вспомогательности» (4 нижние и 4 верхние), указывая на ее присутствие в ноктюрнах (например, *H-dur* из оп. 32, *g-moll* из оп. 37, *fis-moll* из оп. 48) и мазурках:

Мазурка C-dur op. 56/2, т. 5–9



d) Топос группетто, родственный предыдущему, чаще всего появляется у Шопена в функции начала мелодического движения с сообщающего энергию сгущения секунд. Опевание одного звука (чаще всего квинты) верхней и нижней вспомогательной нотами, как заметил Л. Хернади (1949)³¹, особенно свойственно шопеновским экспромтам.

Экспромт As-dur op. 29, т. 1–2



Экспромт Ges-dur op. 51, т. 1–2

Vivace

*Экспромт cis-moll WN 46, т. 1–2*

Allegro agitato



Для Адольфа Хыбиньского (1953) уже само движение секунд в начале (не только оформленное в виде группетто) является особенностью мелодики Шопена — «секундовым мотивом» начинается целых 90 тем.

е) Топос «*cercar la nota*». Таким образом, используя название одной из риторических фигур, характерных для итальянского пения («ищи ноту»), можно было бы определить мелодическую структуру, замеченную одновременно Л. Хернади (1949) и В. Пасхаловым (1949)³². Ее модель представляет собой несколько необычный и довольно сложный переход от пятой ступени шкалы к первой: 5 2 4 3 1. Это «колебание» мелодии перед достижением цели создает специфические, полные своеобразного очарования экспрессивные коннотации. Пасхалов утверждает даже, что этот мотив является «звуковым соответствием слова «печаль», объединяя в себе понятия любви, нежности и тоски»:

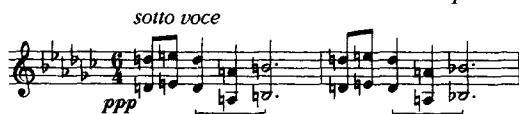
Вальс h-moll WN 19, т. 2–4

Moderato

*Прелюдия fis-moll op. 28/8, т. 1**Баллада f-moll op. 52, т. 16*

ф) Топос нисходящей кварты, именуемый «мотивом *Хмеля*», один из следов народно-модального мышления. По мнению А. Чекановской (1963)³³, народная мелодика проявляется у Шопена именно через тетрахордовые структуры; так называемую квартовую рамку в них заполняют секунда и терция. На тему известной этим квартовым мотивом мелодии *Хмеля* Шопен, как известно, импровизировал охотно и с большим успехом. Ее реминисценциями считаются мелодические обороты, в частности, в *Ноктюрне b-moll* из оп. 9 и *Прелюдии a-moll*:

Ноктюрн b-moll op. 9/1, т. 24–25



Прелюдия a-moll op. 28/2, т. 3–6



g) «Маятниковый» топос со структурой, которую можно выразить формулой: 3 — V — 6. Артур Хедли (1949), соглашаясь с наблюдениями Здзислава Яхимецкого (1927)³⁴, называл эту «неустанно повторяющуюся в музыке Шопена» мелодическую структуру одним из его «отпечатков пальцев»³⁵. Знаменательно, что различные по характеру, на первый взгляд непохожие мелодии объединяет идентичность мелической структуры, узнаваемой благодаря отчетливому экспонированию трех названных ступеней звукоряда и маятниковому движению мелоса. Наиболее типичные варианты этого топоса Яхимецкий нашел в полонезах, ноктюрнах и сонатах:

Полонез Es-dur op. 22, т. 17–20



Ноктюрн Fis-dur op. 15/2, т. 1–2



Ноктюрн Des-dur op. 27/2, т. 2–4



Соната h-moll op. 58, т. 41–43



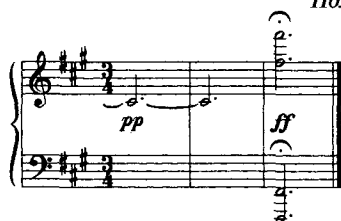
Похожая, хотя и не идентичная, структура (1–V–6) открывает *Полонез-фантазию*. Ээро Тараста (1985), интерпретируя это произведение с точки зрения структурной семантики, определил начальный мелодический жест *Полонеза* (т. 1–8) словами: «пасть и вознестись!» (Sich versenken/Sich erheben!)³⁶.

h) Кадансовые топосы у Шопена не были никем основательно изучены, отсюда — отрывочность информации³⁷. Композитор заканчивает свои произведения совершенно по-разному, не повторяясь. Несмотря на то что в юные годы исходной точкой для него были общепринятые, традиционные кадансы, он дошел до просто поразительного разнообразия этих первичных структур. Однако, очевидно, существуют и действуют определенные жанровые каноны. Интересно, что, например, в одиннадцати ноктюрнах Шопен останавливает мелодию на долго звучащей терции (фермата), в то время как почти во всех полонезах он доводит ее до примы тоники:

Ноктюрн H-dur op. 9/3, т. 156–157



Полонез fis-moll op. 44, т. 324–326

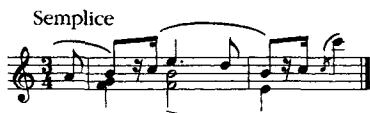


Приостановленная мелодия в кадансах ноктюрнов оставляла слушателя в сфере лирического, «ноктюрнового» настроения, тогда как решительные, приводящие мелодию «к цели» кадансы полонезов могли пробуждать эмоции героической природы. В мазурках царит особое разнообразие решений, однако и здесь можно было бы говорить о нескольких основных структурах, в особенности о двух: во-первых (нисходящая формула) — о различных формах схождения к приме тоники (4 3 1, 3 3 1, 2 3 1 и 3 2 1), а во-вторых (восходящая формула) — о заключительном прыжке на октаву вверх. В обоих типах кадансов обнаруживается на родное происхождение:

Мазурка g-moll WN 64, т. 54–56



Мазурка C-dur op. 33/3, т. 47/48



Несомненно, все перечисленные виды мелодических топосов можно найти в музыке композиторов, современных Шопену и у его предшественников. Они являлись принадлежностью эпохи и в значительной степени определялись

классико-романтической гармонией. Однако частота их использования, а прежде всего способ воплощения обобщенной формулы определили то, что мы трактуем их, как свойственные лишь Шопену.

3. Гармония

Гармония Шопена поражает своей необычностью, смелостью и утонченностью. Современников она порой шокировала. Ее новаторство отразилось на музыке нескольких последующих поколений — без нее невозможны были бы Лист и Вагнер, Скрябин и Дебюсси.

1. Она была порождена мышлением в категориях функциональной тональности, сталкивающимся с народным модальным мышлением, для детального воплощения в произведении доверенного интуиции и чувственной впечатлительности, то есть ушам и пальцам, пианиста.

Функциональные категории гармонии формировались у Шопена еще на основании генерал-баса (К. А. Симон, И. Ф. Кирнбергер), с модальными же категориями он сталкивался, общаясь с живой народной музыкой. Как пианист-импровизатор, он чувствовал, слышал и знал, какие гармонии хорошо звучат под пальцами. Многие считают, что определенные гармонико-фактурные решения «были найдены гениальными руками пианиста» (Д. де ла Мотт, 1992)³⁸, некоторые даже упрекают Шопена в том, что какие-то моменты произведения определялись более законами клавиатуры, чем «логикой музыкальной архитектоники» (В. д'Энди, 1909).

Гармония Шопена оперирует, в принципе, простым набором исходных аккордов, при буквально бесконечном количестве способов их реализации. Она легко перенимала новые моды и гармонические традиции — постклассическую, раннеромантическую, свойственную стилю *brillant*, — чтобы вскоре освободиться и очиститься от них, принимая лишь то, что необходимо для собственного творчества. Она менялась с течением лет, постепенно становясь все более чутким инструментом — прежде всего лирической исповеди. Становящаяся в зрелом творчестве утонченной до рафинированности, особенно в ноктюрнах, *Колыбельной* или *Баркароле*, она всегда оставалась естественной — в особенности в мазурках, несмотря на всю их изысканность.

Совокупность явлений, касающихся гармонии Шопена, рассмотрел с точки зрения шопеноведения тридцатых годов в единственной до настоящего времени посвященной этому монографии Людвик Бронарский (1935). Уже во второй половине XIX века гармония Шопена начала входить в учебники по этому предмету³⁹: французские (А. Loquin, 1862), польские (В. Желеньский и Г. Рогуский, 1877; З. Носковский и М. Завирский, 1903), а также немецкие (L. Bussler, 1879; B. Ziehn, 1887; J. Schreyer, 1905; R. Louis и L. Thuille, 1907). В XX столетии она была серьезно интерпретирована дважды: Гуго Ляйхтентритт в спорном, но фундаментальном *Analyse von Chopin's Klavierwerken* (1921–1922) проанализировал в построманновском духе гармонически-формальную сторону всего фортепианного творчества Шопена, а Генрих Шенкер, в серии отдельных интерпретаций проанализировав с 1906 года около ста отрывков произведений Шопена, продемонстрировал свой

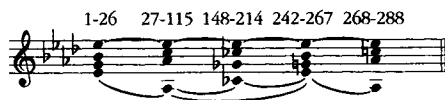
только зарождавшийся метод слоевого редукционного анализа. Была основательно исследована гармония некоторых жанров: прелюдий, сонат (Ю. М. Хоминьский, 1950 и 1953) и мазурок (Я. Микетта, 1949); различие в аналитических методах определило выводы, не слишком сопоставимые друг с другом.

Сформировалось всеобщее убеждение в принципиальном значении гармонии Шопена для всех постромантических направлений музыки XIX и XX веков⁴⁰. «Исключительности роли Шопена в развитии тональной гармонии, — как сформулировал это Юджи Нармур, — в стане музыковедения дружно аплодируют»⁴¹. Может вызывать удивление лишь тот факт, что присутствие Шопена не замечено в некоторых известных немецких трудах, таких, как *Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера* (*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, 1920) Эрнста Курта или *Учение о гармонии* (*Harmonielehre*) Дитера де ла Мотте (1968). Недавно начали форсировать и своего рода противоположный тезис (З. Лисса, 1959⁴², и др.), преувеличивающий значение Шопена для сонористики XX века. В этой интерпретации в его музыке признается существование почти атональных фрагментов и отрывков. Но, как верно замечает Г. Федерхофер (1987), эти выделенные в целостном произведении сонористические, квазитональные моменты, — приняв во внимание весь тонально-гармонический контекст, — «при учете как начала, так и цели музыкального процесса — без труда воспринимаются как составляющие части общей тональной концепции произведения»⁴³.

2. Гармонию Шопена можно рассматривать в двух аспектах, взаимно дополняющих друг друга, но являющихся предметом различных интересов и методов исследования: структурном и фактурном. Первый стал исходным пунктом прежде всего для метода австро-американской школы Г. Шенкера, второй — для метода варшавской школы Ю. М. Хоминьского, своеобразно продолжающей идеи Э. Курта и Г. Эрпфа.

а) Гармония в структурном аспекте концентрируется на инвариантной форме произведения, а значит, занимается прежде всего его глубинной структурой, его общим гармоническим планом, основной тональной структурой, которую рассматривает как следствие общих законов, своеобразной функциональной логики, определяющей смысл произведения. Обыкновенно она говорит больше о принадлежности произведения к определенному типу структур, чем о его неповторимой индивидуальности. При анализе этого рода может неожиданно оказаться, что, например, два произведения, звучащие совершенно по-разному, объединены идентичностью основной тональной структуры⁴⁴:

Полонез-фантазия *As-dur* op. 61



Баркарола *Fis-dur* op. 60



С точки зрения структурной гармонии у Шопена можно выделить два основных модуса: кадансовый и альтерационный.

Кадансовый модус имеет синтагматический характер, в нем преобладают доминантовые связи первого и второго ряда (близкое квинтовое родство), дополняемые параллельными. Переходы из одной тональной плоскости в другую происходят с помощью выразительных модуляций. Преобладает эволюционный и разработочный тип последований, подчиненный, однако, музыкальной логике (построение периодами и квинтовый круг), а также определенным законам (неослабленные тональные тяготения). *Этюды E-dur* и *c-moll* из op. 10, *Ноктюрн Fis-dur* op. 15 № 2, *Полонез A-dur* op. 40 № 1 и *Прелюдия c-moll* из op. 28 могут служить примерами произведений, написанных в кадансовом модусе:

Прелюдия c-moll op. 28/20

Largo

(Red • Red • Red • Red • Red • Red • Red • Red • Red • Red simile)

p

riten.

a tempo

pp

cresc.

riten.

Red •

Альтерационный модус имеет парадигматический характер. В нем преобладают терцовые связи (параллельные и противоположные всех видов), а кроме того, далекие связи (секундовые и тритоновые). Близкородственные связи имеют дополняющие функции. Переходы из плоскости в плоскость часто совершаются при помощи тональных сдвигов и секвенций. Преобладает линейно-вариантный и свободный ход последований, оставляющий место для многочисленных интерполяций, «отступлений» и тонально-гармонических «скобков». Течением микро- и макрогармонических последований, кажется, правят субъективные законы сво-

бодного выбора и вольных путей фантазии. К произведениям альтерационного характера могут быть отнесены *Баллада F-dur*, *Скерцо b-moll*, *Фантазия f-moll*, *Полонез-фантазия As-dur* и *Прелюдии a-moll* из оп. 28 и *cis-moll* оп. 45:

Прелюдия *cis-moll* оп. 45, т. 1–20

Sostenuto

The musical score for Chopin's Prelude in C minor, Op. 45, No. 1, is presented in four systems. The first system begins with a piano (p) marking and a 'Sostenuto' tempo. The right hand features a melody marked 'sempre legato' with dynamic markings '(m.d.)' and '(m.s.)'. The left hand provides a steady accompaniment. The subsequent systems continue the piece, with 'Red' markings and asterisks appearing below the bass line in each system, likely indicating specific harmonic or structural points of interest for analysis.

У Шопена оба эти тонально-гармонических порядка — один более связанный с классически-априорным, другой — с романтически-оригинальным построением — переплетаются и сливаются, нередко сосуществуя и вступая в диалог в одном произведении.

б) Гармония в фактурном аспекте концентрируется прежде всего на внешнем плане произведения. Ее интересы сосредоточены главным образом вокруг непосредственных межаккордовых связей и так называемых вторичных гармонических явлений, от которых зависит специфическая звуковая аура произведения.

Именно в этой сфере начинают действовать законы инструмента, определяющие фактуру произведения, «порожденного клавиатурой». И в этом случае можно говорить о двух гармонических модусах: линейно-экспрессивном и вертикально-колористическом.

В линейно-экспрессивном модусе преобладает тенденция к более тесным межаккордовым связям. Это происходит вследствие усиления хроматизации, увеличения количества вводных и проходящих тонов (и аккордов), усиления игры проходящих нот и подвижности всех голосов. В результате фактура превращается в линейную, становится максимально плотной, гармоническое течение — плавным, насыщенным экспрессивным и динамичным звучанием малых секунд:

Этюд es-moll op. 10/6, т. 9—14



В вертикально-колористическом модусе преобладает тенденция к ослаблению межаккордовых связей путем выведения их из близкого функционального союза. Это происходит скорее в диатоническом пространстве, в частности с помощью более частого употребления побочных и замещающих аккордов (консонансных и кажущихся консонансными), с помощью дополнения аккордов характерными нотами (сексты, септимы) и их «эмансипацией». Шопеновские неразрешенные четырехзвучия Ж. Шайе (1963) называет аккордами как таковыми⁴⁵. Они бывают выстроены в параллельные ряды или наслаиваются — при бурдонном складе. Последовательность здесь возникает больше из непосредственных повторов, из выстраивания и секвенционного транспонирования какой-то определенной гармонической формулы на соседних ступенях шкалы, чем из функционального тяготения. Это модус, предназначенный в особенности для выражения статичной игры настроений:

Мазурка H-dur op. 41/3, т. 1—5

Animato



Иногда целые части произведений Шопена выдержаны в ровном, статичном настроении, названном Н. Темперли (New Grove, 1981) «мечтательным». Примерами этого рода гипнотически-гармоничной фактуры могут являться некоторые отрывки *Ноктюрна b-moll* op. 9 № 1, *Колыбельной*, *Баркаролы* и *Largo* из *Сонаты b-moll*.

Оба типа фактурной гармонии могут выступать в чистом виде, но могут также дополнять друг друга и переплетаться. Первая, линейно-экспрессивная, увеличивает тональное напряжение и ведет к неоромантической (а в дальнейшей перспективе — экспрессионистской) гармонии. Вторая, вертикально-кolorистическая, нивелирующая напряжение и служащая созданию настроения, ведет к импрессионистской гармонии. Встреча с модальностью более цельным образом могла осуществиться на основании альтерационной структуры и в «раскрепощенном» мотусе фактурной гармонии.

3. Отмечено много специфических особенностей, свойственных гармонии Шопена, охватывающих достаточно разнообразные проблемы, имеющие большее или меньшее значение. Обычно эти особенности (а иногда — странности) становятся носителями определенных экспрессивных, а иногда семантических коннотаций. Разумеется, невозможно перечислить их все.

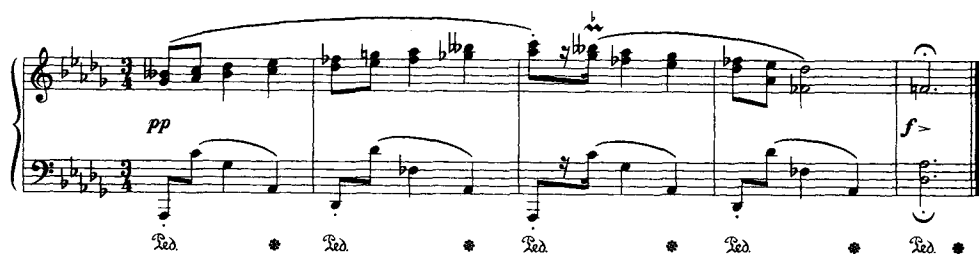
а) Предпочтение терцовых связей и всестороннее экспонирование терции вообще. В особенности это бросается в глаза в танцевальных миниатюрах и лирических жанрах. Выделяющие терцию концовки многих ноктюрнов (конечная тоника в квартсекстаккорде), привилегированность III ступени звукоряда в мазурках⁴⁶, так называемое отерцовывание мелодии. Терцовые параллелизмы обычно связаны с двумя видами экспрессии: в мазурках (например, *G-dur* WN 26, *E-dur* op. 6 № 3, *g-moll* op. 24 № 1, *Des-dur* op. 30 № 3) — с категорией *con anima, vivace, risoluto* (при преобладании восходящего мелоса):

Мазурка *G-dur* WN 26, т. 1—8

Vivace ♩ = 160

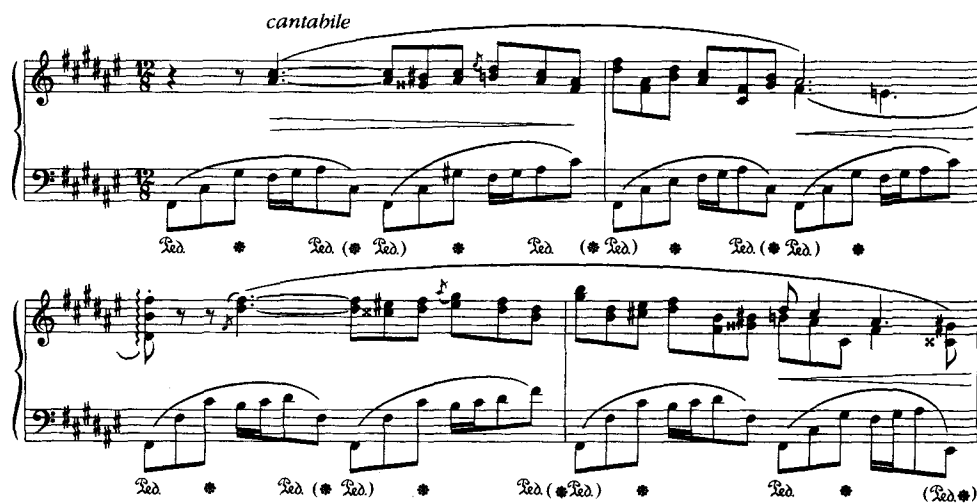
The musical score for Chopin's Mazurka in G major, Op. 26, No. 1, is presented in two systems. The first system shows the right hand with a melody featuring trills (tr) and a crescendo (cresc.), and the left hand with a bass line. The second system continues the melody and bass line, with dynamic markings like *mf*, *p*, and *sf*. The score includes various musical notations such as trills, crescendo, and dynamic markings.

Мазурка Des-dur op. 30/3, т. 91–95



А в вальсах, ноктюрнах и родственных им жанрах (*Колыбельная*, *Баркарола*) — с категорией *dolce* или *cantabile* (при преобладании волнообразного или нисходящего мелоса):

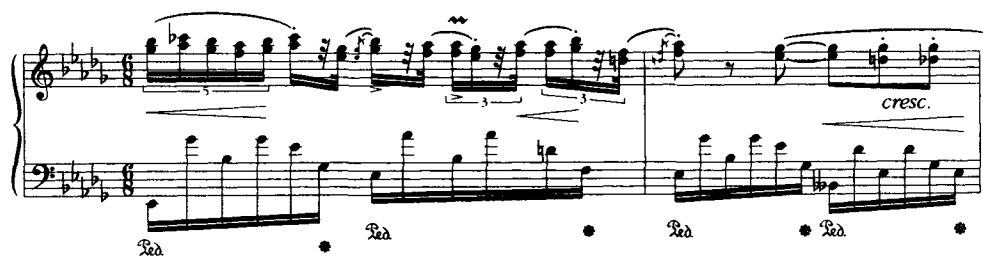
Баркарола Fis-dur op. 60, т. 6–9



Вальс Ges-dur WN 42, т. 33

Meno mosso ($\text{♩} = 96$)



Ноктюрн *Des-dur* op. 27/2, т. 16–17

Можно задуматься, не связано ли экспонирование терцовых созвучий с тенденцией к большему лиризму и интимности. Похожее воздействие, возможно даже придающее некоторую сентиментальность (в итальянском стиле), оказывают у Шопена секстовые и секстово-терцовые параллелизмы. Они встречаются в ноктюрнах (*Des-dur* op. 27 № 2, *G-dur* op. 37 № 2) и *Баркароле*, мазурках и вальсах (*Des-dur* WN 20, *As-dur* op. 34 № 1):

Вальс *As-dur* op. 34/1, т. 17–32

б) Склонность в определенные моменты применять необычные переходы, поражающие слушателя, неожиданно переносящие его в иную звуковую сферу. В *Мазурке h-moll* op. 33 № 4 вдруг появляется интерполяция в «постороннем» *B-dur*. В *Экспромте Fis-dur* op. 36 возвращение главной тональности предваряется построением в удаленном на семь квинт *F-dur*⁴⁷, а в *Фантазии f-moll* хоральный фрагмент (*Lento sostenuto*) в тритоновом *H-dur* звучит, как вест из иного мира⁴⁸. Изумление от смены звучания также вызывают энгармонические замены, а в некоторой степени и смена лада. Эффект, именуемый пикардийским, охотно применяемый Шопеном в финале ноктюрнов и этюдов, вызывает, разумеется, определенные коннотации и — так же, как и у Баха, — переносит в сферу надежды. В области связей между аккордами встречаются и созвучия, «удивляющиеся друг другу». По мнению некоторых теоретиков литературы, именно на этом, в частности, основывается «поэтичность»⁴⁹.

с) Несхематичность модуляций, реализуемых различными способами, с разным оттенком экспрессии. Случается, что новая тональность появляется внезапно и особенно лапидарно, как это происходит, например, при переходе от *doppio movimento* к *sostenuto* в Сонате *b-moll*, когда главная тема, *agitato*, остановлена на бегу неожиданной встречей с лирической темой (в *Des-dur*):

Соната *b-moll*, ч. I, т. 33–34

Red * Red * Red * Red * Red * Red * Red *

Red * Red * Red * Red *

В Ноктюрне *Es-dur* оп. 9 № 2 происходит очень насыщенное мгновенное модуляционное отклонение (*Es-B-Es*) — здесь одинаково необычным становится как отступление, так и возврат к основной тональности произведения:

Ноктюрн *Es-dur* оп. 9/2, т. 10–13

poco rit. a tempo

Red * Red * Red * Red * Red * Red * Red * Red *

poco rall. a tempo

Red * Red *

(simile)

Модуляция у Шопена может принять вид создающей настроение интерлюдии, задерживающей и оттягивающей наступление кульминационного момента, как это происходит в *Баркароле*, в тактах, предшествующих знаменитому *dolce sfogato*:

Баркарола Fis-dur op. 60, т. 71–79

meno mosso

dolce sfogato

10

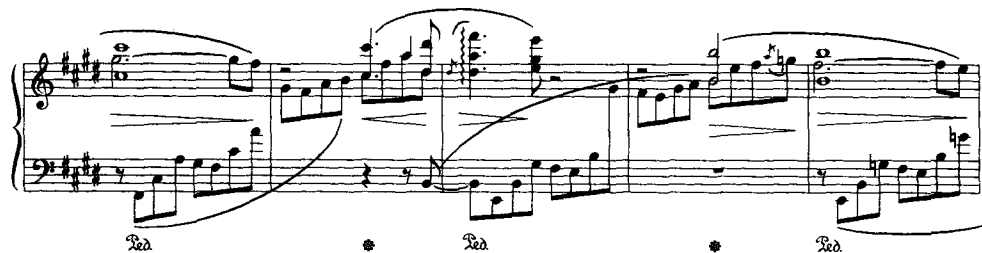
7

Red *

Наконец, целое произведение может быть одной большой модуляцией. В 92 тактах *Прелюдии* op. 45 между начальным и заключительным *cis-moll* плавно проплывают моменты в *h-moll*, *A-dur*, *fis-moll*, *D-dur*, *E-dur*, *e-moll*, *B-dur*, *Ges-dur*, *Es-dur*, *As-dur*, *es-moll*, *F-dur*, *A-dur*, *F-dur* и *H-dur*:

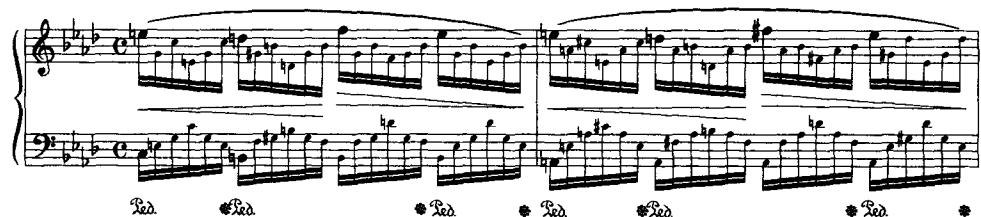
Прелюдия cis-moll op. 45, т. 17–25

Red *

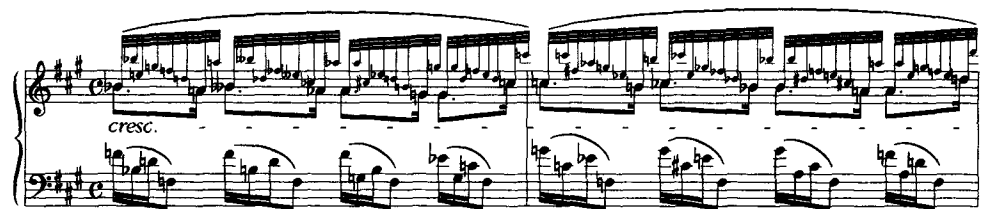


д) С годами фактура Chopin становится все утонченнее, особенно — хотя и не только — в ноктюрнах и мазурках. Это происходит при помощи — всегда, впрочем, слышных у Chopin — вторичных гармонических явлений, то есть подвижности проходящих и вспомогательных нот, игры всяческих задержаний и предбегов. В моменты их особенного усиления можно говорить о специфически Chopin звуковой ауре, создаваемой микрогармоническими явлениями:

Этюд *As-dur* op. 25/1, т. 23–24
riten. - - - -



Прелюдия *fis-moll* op. 28/8, т. 9–10



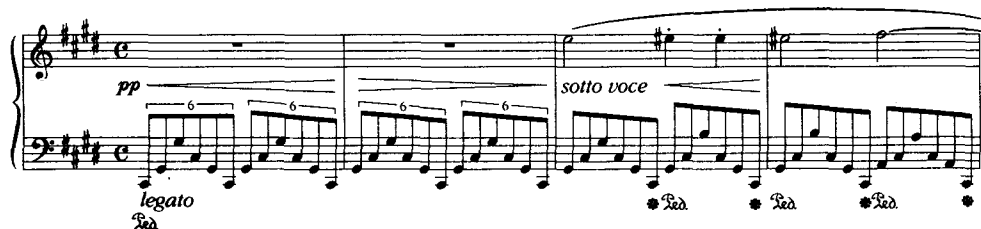
Своеобразную ауру, возникающую при столкновении простой аккордовой формулы аккомпанемента с «филигранной» орнаментацией мелодии, внесли адажио обоих концертов, а позднее — ноктюрны. Во время исполнения такой музыки случается, что на одной педали состроена в одно звучание группа из 6–10 звуков, создающая уже не мелодию или аккорд, но своеобразное «облако» или «звуковую вуаль»⁵⁰.

е) Недосказанность или функциональная многозначность некоторых разделов произведения. Chopin иногда любит начать произведение без явного обозначения тональности, в которой будет вестись музыкальное повествование, или — с помощью заменяющих соотношений — до предела затягивать момент появления тоники ожидаемой тональности. В обоих случаях наступление этого момента действует как освобождение. Например, в *Мазурке a-moll* op. 17 № 4 это

происходит лишь в тактах 19 и 20, а в *Прелюдии e-moll* — в последних тактах произведения. В неясности проходят вступительные такты *Скерцо cis-moll*, и не до конца понятно, в какую сторону поведут нас вступительные аккорды (*Grave*) *Сонаты b-moll*. В обоих случаях у слушателя возникает ощущение ожидания и связанной с ним таинственности. Иногда какая-то гармоническая функция постепенно рождается на наших глазах. «Седьмой ноктюрн, — заметил Д. де ла Мотте, — начинается очертаниями бестерцового звукового пространства и еще не раскрывает ладо-тональности. Потом вступает мелодия с захватывающей сменой минора на мажор. Но лишь звук *h*, введенный на мгновение позже, чем эта мажорная терция, дает понять, что речь пойдет не о тоническом аккорде, а о звучании доминанты, вставленной в субдоминанту»⁵¹:

Ноктюрн cis-moll op. 27/1, т. 1–4

Larghetto (♩ = 42)



Встречаются у Шопена и неожиданные, неясные, смущающие концовки. Упомянутая выше *Мазурка a-moll* из op. 17 заканчивается сектаккордом трезвучия VI ступени. «Во всей музыкальной литературе, — говорит Х. Федерхофер, — нет, наверное, более интересного примера применения сектаккорда [...], к тому же — в качестве заменителя тонического трезвучия»⁵². Другой известный пример: септима *es*, неожиданно «дорисовывающая» чистый финальный тонический аккорд в *Прелюдии F-dur*. Бывает также, что произведение заканчивается целым фрагментом в иной тональности: доминантовой (*Мазурка h-moll* из op. 30) или, чаще, — об этом уже шла речь — параллельной (дуоцентрические произведения).

г) Вариативность отдельных решений при сохранении целостной главной формулы функциональной природы (DT, TD, SD, (D)D, SDT) является у Шопена принципом секвенционной техники. Широко применяемая, в мазурках она вырастает до одного из основных способов построения формы. Секвенции бывают диатоническими и — со временем все чаще — хроматическими. Формула — двух- или трех- (иногда — четырех-) аккордовая. Реализация формулы точная — как в *Мазурке cis-moll* из op. 30, — хотя год от года она становится все более свободной:

Мазурка cis-moll op. 30/4, т. 129–132



В данном случае, как отчетливо следует из контекста, это буквальное и упорное повторение одной формулы именно и требовалось — благодаря ему мог возникнуть образ народного танца, который пляшут до самозабвения. Однако чаще исходная формула секвенции изменяется, хотя бы незначительно:

Мазурка fis-moll op. 59/3, т. 75–80



В творчестве зрелых и последних лет секвенция у Шопена обыкновенно довольно свободно реализует исходную формулу:

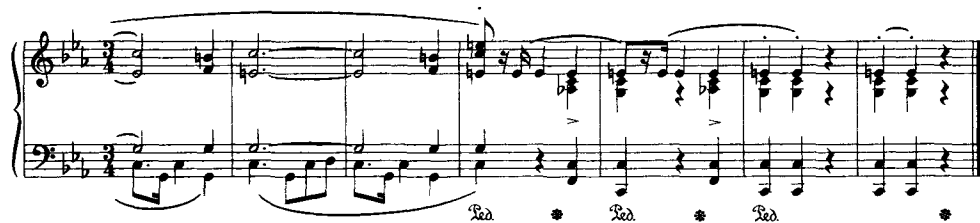
Мазурка As-dur op. 59/2, т. 81–88



При достаточно далеко зашедшей свободе можно говорить о секвенции, «разложенной на составные части». Мы встречаем ее, например, в первых тактах *Мазурки f-moll* WN 65. Порой доходит даже до «полной размытости контуров секвенционной механики»⁵³, и можно лишь догадываться о существовании инварианта, свободно воплощенного в звуки⁵⁴. Так произошло, например, в *Прелюдии e-moll*. Ю. М. Хоминский (1950) первые такты произведения интерпретировал как скрытую цепь септимовых доминант⁵⁵; М. Голомб (1990), продолжая эту тему, обнаружил в *Прелюдии* скрытую секвенционную форму, имеющую формулу, возникающую из игры двух доминант (верхней и нижней)⁵⁶.

г) С большим разнообразием кадансовых формул сочетается склонность к плагальному кадансу. Его камерный характер и тихий звук рифмуются с интимным настроением лирических и близких к ним произведений. Аккорд доминанты часто выступает тогда в предыкте какой-нибудь фразы, в конце же тоникой предвдвывает лишь субдоминанта:

Мазурка c-moll op. 56/3, т. 214–220



Ноктюрн g-moll op. 37/1, 87–91



Полные, совершенные кадансы Шопен использует, разумеется, в больших, концертных, виртуозных произведениях. Произведения с динамически сильным финалом при этом завершает чаще всего фактурно насыщенный и лапидарный каданс, часто аккордовый — таковы кадансы скерцо и баллад, *Полонезов c-moll* из op. 40 и *As-dur* op. 53. В остальных произведениях он подчеркивает линейный момент — а также мелодику. Тогда каданс становится интересным образом гармонически несколько расшатанным. Это почти как правило происходит в мазурках (ср. *es-moll* из op. 6, *e-moll* и *a-moll* из op. 17, *c-moll* и *cis-moll* из op. 30, *gis-moll* и *D-dur* из op. 33, *e-moll*, *cis-moll* и *As-dur* из op. 41, *As-dur* из op. 50, *a-moll* из op. 59, *f-moll* и *cis-moll* из op. 63), в некоторых прелюдиях, ноктюрнах и полонезах (*cis-moll* и *es-moll* из op. 26):

Полонез *c-moll* op. 40/2, т. 115–117



Мазурка *As-dur* op. 41/4, т. 72–75



Изредка вертикальная гармония совершенно уходит, уступая место мелодическому одноголосию:

Мазурка *b-moll* op. 24/4, т. 143–148



h) Склонность к применению оstinато, органного пункта, навязчиво повторяющихся фигур и звуков. Эти приемы замечательно действуют на интегрирование процесса, однако одновременно — из-за наслонения тональных планов — порой вносят неоднозначность в гармонические связи, иной раз даже вызывая напряжение из-за явной борьбы двух звуковых систем. Среди шопеновских оstinато существуют фигурированные и аккордовые, строго или свободно реализованные на небольшом или на значительном пространстве произведения. Фигурированные оstinато особой красоты стали точкой отсчета звукового повествования в *Колыбельной*, *Баркароле* и *Прелюдии d-moll*:

Колыбельная *Des-dur* op. 57, т. 1–4

Andante

Баркарола *Fis-dur* op. 60, т. 4–5

cantabile

Прелюдия *d-moll* op. 28/24, т. 1–7

Allegro appassionato



Особенно острое и сильное экспрессивное воздействие связано у Шопена с применением аккордовых остинато или остинато двойных нот. Случается, что они к тому же вызывают звукоподражательные ассоциации. В *Прелюдии a-moll* исходная формула будет подвергаться в дальнейшем развитии изменению при сохранении главенствующей идеи (столкновение чуждых друг другу двойных нот):

Lento

Прелюдия a-moll op. 28/2, т. 1—7



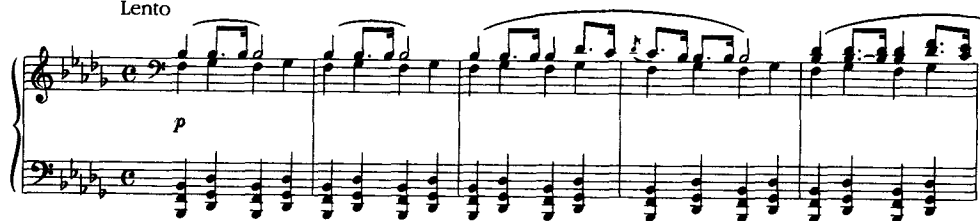
В Траурном марше из *Сонаты b-moll* и в *Полонезе As-dur* op. 53 формула остается прежней — именно эта непоколебимая неизменность, отсутствие реакции на то, что делается в мелодическом голосе, обретает здесь смысл:

Полонез As-dur op. 53, т. 83—88



Соната b-moll op. 35, Траурный марш, т. 1—5

Lento



С неустанным повторением какого-то звука мы встречаемся в *Полонезе fis-moll* оп. 44 (звук *a* в тактах 111–125) и в трех известных остинатными повторами *Прелюдиях* из оп. 28: *h-moll* № 6, *Des-dur* № 15 и 17, *As-dur*. В двух последних повторение касается звука *as (gis)* — один раз в качестве квинты, другой раз в качестве примы тоники:

Прелюдия Des-dur оп. 28/15, т. 28–32



Органный пункт, к тому же часто на педали, выступает обыкновенно, согласно классико-романтической практике, в двух различных функциях: доминантовой — вызывая настроение ожидания или усиливая напряжение, и тонической — своим воздействием вызывающей состояние сосредоточенности и успокоения. С конкретизацией этого принципа в произведениях бывает по-разному, она неоднозначна. Прерывающаяся доминантовая педаль в *Балладе g-moll* сопровождает репризу главной темы, но подготавливает напряжение для вступления *con fuoco* темы коды:

Баллада g-moll оп. 23, т. 194–200



В *Баркароле* знаменитая двойная трель становится сигналом возвращения темы. Тонический органный пункт (собственно говоря, бурдон) дает в Вальсе *a-moll* из оп. 34 басовую опору при каждом появлении темы. В финале *Мазурки a-moll* (1840) тоническая 10-тактная трель создает однородный звуковой фон для свободно изливающейся терциями и секстами и угасающей мелодии:

Мазурка *a-moll* без оп. 42А, т. 120–131



i) С особым набором приемов мы встречаемся в явно модальных и пробуждающих фольклорные ассоциации произведениях, то есть в мазурках и песнях. Органный пункт в этом случае чаще всего выступает в начале произведения, при том в виде квинтового бурдона — как обозначения определенного стиля:

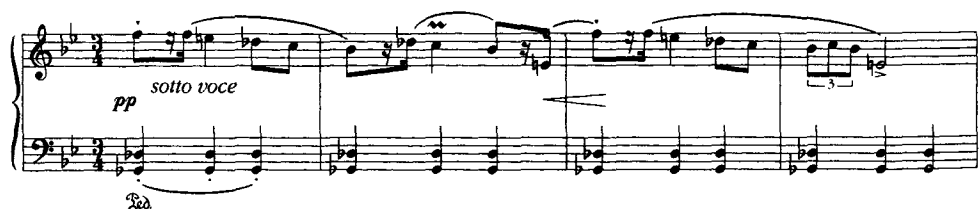
Мазурка *E-dur* оп. 6/3, т. 1–6

Vivace $\text{♩} = 60$



Квинтовый бурдон — одиночный, но иногда и двойной — может оказаться, с гармонической точки зрения, совершенно функционально не связанным с мелодическим голосом:

Мазурка *B-dur* оп. 7/1, т. 45–48



В игру ступает также и бифункциональность фольклорного происхождения:

Мазурки a-moll op. 17/4, т. 65–68



Своеобразно звучащие пустые квинты в мазурках иногда до звукоподражания воссоздают народную манеру музицирования. Трио B-dur в *Мазурке F-dur* WN 25 (т. 33–44) представляет голос свирели, раздающийся над басовым бурдоном. *Мазурка C-dur* из ор. 24, где упорно повторяются несколько двойных нот с простейшими функциональными связями (ST и DT), дает фортепианную транспозицию примитивного оркестрика:

Мазурка C-dur op. 24/2, т. 113–120



ж) Набор специфических или специфически употребленных аккордов. Его составляют, естественно, диссонансные аккорды, появляющиеся обыкновенно «при полном освещении», то есть в начальной, финальной или кульминационной позиции. Рецензируя только что изданную *Сонату b-moll*, Роберт Шуман заметил, — впрочем, не без легкого неудовольствия: «Так начинается и так заканчивает лишь Шопен: диссонансами, через диссонансы и в диссонансах»⁵⁷:

Соната b-moll op. 35, ч. I, т. 1–4

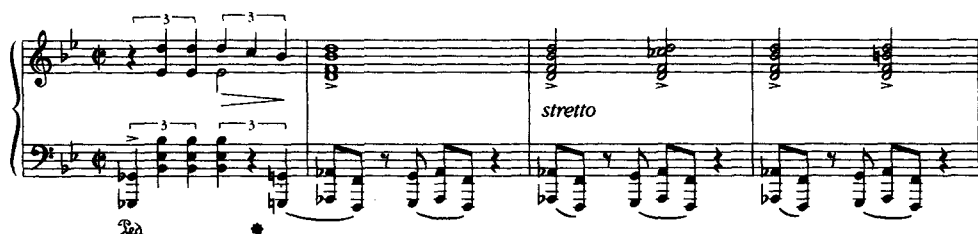


На тему таинственного и неоднозначного первого аккорда *Сонаты* (т. 1–2) Л. Бронарский написал обширное исследование (1930). Проанализировав несколько различных возможностей определения функции этого с виду простого консонансного аккорда, он признал его неполным и дважды альтерированным субдоминантовым септаккордом (*e gis des/cis* вместо *es ges des*)⁵⁸. Ю. М. Хоминь-

ский (1960) аккорды первых тактов слышит иначе — как параллельное доминантовое соотношение, предвещающее настоящую доминанту. Анализ дополняет раскрывающая суть интерпретация: «Аккордовая связь осложняется в этом случае в результате задержания сексты перед квинтой верхнедоминантового аккорда. Во всяком случае, начальный мотив может только дать ощущение определенного функционального фактора, который затем затуманивается, и лишь после появления окончательной формы верхней доминанты положение проясняется. Все прежние исследователи творчества Шопена, которых интересовала эта связь, — добавляет Хоминьский, — дружно признали ее таинственность, а также большой заряд выразительности. Эта подробность кажется самой важной. Действительно, Шопен хотел скопить в этом маленьком отрывке максимум энергии, чтобы обрести достаточно сил для дальнейшего развития темы»⁵⁹.

Невинное с виду четырехзвучие открывает заключительное *stretto* первой части *Сонаты*:

Соната b-moll op. 35, ч. I, т. 229–232



Его необычность следует из контекста. Оно представляет собой мажорный вариант тоники, опирающийся на малую септиму, сменяемый уменьшенным септ-аккордом⁶⁰. Понятно, что вопреки тонической функции он сохраняет состояние напряжения, — по мнению Ф. Никса, Шопен в этом месте «переступил границу прекрасного»⁶¹.

Такую границу ради достижения какого-то особенно сильного воздействия Шопен переступает не раз; среди наиболее ярких примеров — *Скерцо h-moll*, начатое и завершенное особо экспонированными аккордами, гармоническая структура которых усилена динамикой и артикуляцией. Уже его начальные аккорды производят очень сильное впечатление (А. Хедли: «Крик и вызов»⁶²), однако они отступают перед силой экспрессии аналогичной группы аккордов в заключительной кульминации:

Скерцо h-moll op. 20, т. 593–601



Субдоминантовый септаккорд II ступени в концовке заменяется девятикратно повторенным в *fortissimo* альтерированным нонаккордом двойной доминанты, диссонантно усиленным доминантовой педалью. Подобный аккорд (нонаккорд двойной доминанты без примы и с пониженной квинтой), отличающийся также большой выразительной силой, открывает коду *Ноктюрна H-dur* из оп. 32:

Ноктюрн H-dur op. 32/1, т. 62–63



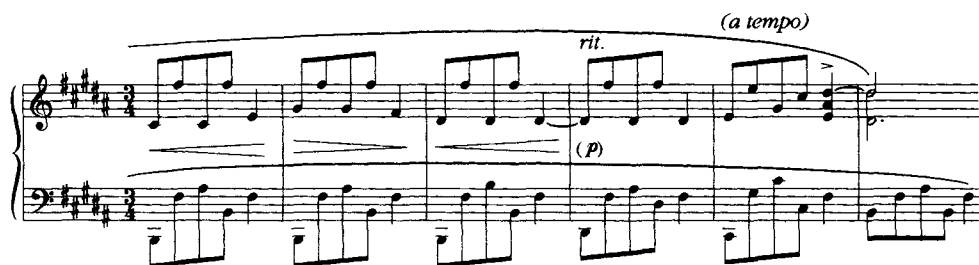
Для П. Э. Карапечцы (1993) это момент, когда вместе со взятым *pianissimo* аккордом *eis-h-d-g* в ноктюрн входит «катастрофа», наполняющая риторическим речитативом заключительные такты⁶³. Л. Бронарский говорит даже о «потрясающем впечатлении», которое производит аккорд⁶⁴.

к) Наряду с резкими, динамически воздействующими диссонансами, диссонантные аккорды у Шопена часто появляются в функции колористической или «создающей атмосферу». Обычно это аккорды с добавленной секстой или септимой на разных ступенях, «освоенные как консонансы» (Ж. Шайе, 1963). Один из характерных аккордов, воздействующих отчасти как консонанс, — достаточно частый у него [Шопена. — Е. Я.], хотя и встречающийся у многих композиторов того времени, — Л. Бронарский назвал «шопеновским аккордом» (1931). Это доминантсептаккорд с секстой вместо квинты. Он выступает либо как вводный аккорд (с задержанием), либо как самостоятельный — в этом случае с очень своеобразным, поистине шопеновским звучанием, внося атмосферу ожидания чего-то, что должно наступить:

Баллада F-dur op. 38, т. 42–46



Бронарский обнаружил «шопеновские аккорды» в нескольких десятках произведений, почти во всех жанрах⁶⁵. Их звучание выделено особым положением в развитии произведения или дополнительным акцентом:

Скерцо *h-moll* op. 20, т. 347–352

В фортепианной музыке после Шопена, в творчестве русских композиторов (особенно у А. Лядова), у М. Рegera и Э. Грига, «шопеновский аккорд» становится очень популярным. Его септимо-квартовая структура (например, *c-b-e-a; fis-e-ais-dis*) предвосхищает кварттовую аккордику А. Скрябина. По мнению З. Лиссы (1963), этот аккорд определяет генетическую структуру аккорда, названного прометеевским⁶⁶.

В нескольких произведениях Шопена (в *Сонате c-moll*, *Балладе g-moll*, *Прелюдиях a-moll, e-moll* и *g-moll* op. 28, *Мазурках e-moll* из op. 41 и *f-moll* WN 65, а также *Этуде h-moll* из op. 25) найдены аккорды, морфологически сходные с так называемым тристановским аккордом (*f-h-dis-gis*) или явно к нему близкие, хотя функционально неидентичные. Здесь можно было бы также сказать о предвосхищении, если бы не то, что — как замечает Мачей Голомб (1987), подвергший все эти случаи подробному анализу, — в этом контексте невозможно утверждать, что Вагнер перенял готовую гармоническую структуру. Намного более правдоподобным кажется предположение, что само развитие хроматизма в рамках эволюции романтической гармонии должно было привести к появлению структур похожего рода. В этом развитии, «уже в его истоках, был потенциально заключен весь тристановский оборот»⁶⁷.

Набор используемых Шопеном аккордов систематизировал Л. Бронарский (1931). Анализ и интерпретации Ю. М. Хоминьского (1950, 1953 и др.), в последнее время — Дж. Сэмсона (1985) и М. Голомба (1987), а в особенности Ю. Нармура (1988) значительно расширили изначальную перспективу. Кроме того, сделалось ясно, что ни об одном аккорде Шопена невозможно говорить в отрыве от контекста, то есть — не учитывая его роли в произведении как средства, выражающего что-то определенное.

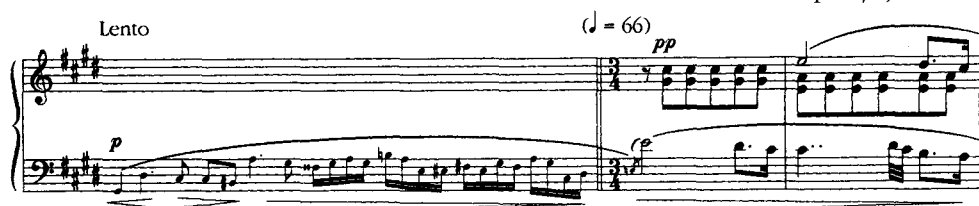
1. Метр

Метрическая организация ритмического течения является у Шопена постоянно присутствующим принципом композиции, однако облик шопеновского стиля определяется теми способами, которыми он порой отклоняет, приостанавливает или модифицирует метрические закономерности. К конститутивным моментам этого стиля относится наличие в произведениях свободных, внеметрических построений, неустанная игра между метрическим пульсом и ритмическим тематизмом, полиметрические явления, а в сфере исполнительских средств — *tempo rubato*. Однако все это обязано своим существованием силе воздействия метра, его постоянству, поскольку — как с некоторой долей юмора утверждал Дж. Абрахам (1939) — по сути дела «регулярность метра у Шопена реже нарушается, чем ловко скрывается»⁶⁸.

1. Внеметрические фрагменты произведений — словесно выделенные обозначениями типа *ad libitum*, *cadenza* — *senza tempo* или *a piacere*, либо записанные более мелкими нотами или квазиметрическим способом — незначительны, если говорить об их объеме. Появляясь в особых местах — перед началом произведения, перед его концом или перед репризой главной темы — они обретают большее значение и выполняют, можно сказать, связующие функции.

Начальное *ad libitum* в *Этюде cis-moll* приобретает форму свободного инструментального речитатива, предвещающего инструментальную арию:

Этюд cis-moll оп. 25/7, начало



В *Полонезе-фантазии* серия пассажей, которым позволено «отзвучать», сопровождает тщетные попытки найти нужный тон, нить повествования и ритм; она вносит момент рефлексии:

Полонез-фантазия As-dur, op. 61, т. 1–8

Allegro maestoso

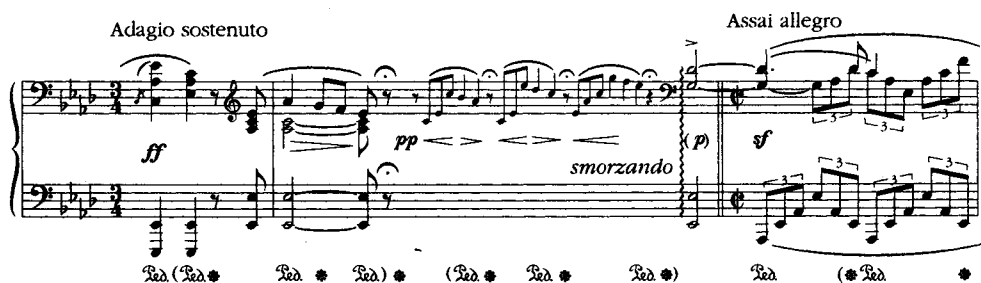
The musical score is presented in four systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The tempo is marked 'Allegro maestoso'. The key signature is one sharp (F#). The score features a series of long, flowing melodic lines in the right hand, often spanning multiple measures, and more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include piano (p), fortissimo (f), and pianissimo (pp). The score is marked with 'Red' and '8va' indicating specific performance or editing instructions.

Порой только один звук, начинающий произведение, имеет внеметрический характер. В некоторых мазурках (например, *fis-moll* и *es-moll* из оп. 6, *B-dur*, *e-moll* и *As-dur* из оп. 17, *g-moll* и *As-dur* из оп. 24), а также в ноктюрнах (например, *f-moll* из оп. 55) невозможно считать звук, явно предворяющий «тактовую» тему, затактом. В народной музыке такой звук называют «прикидкой».

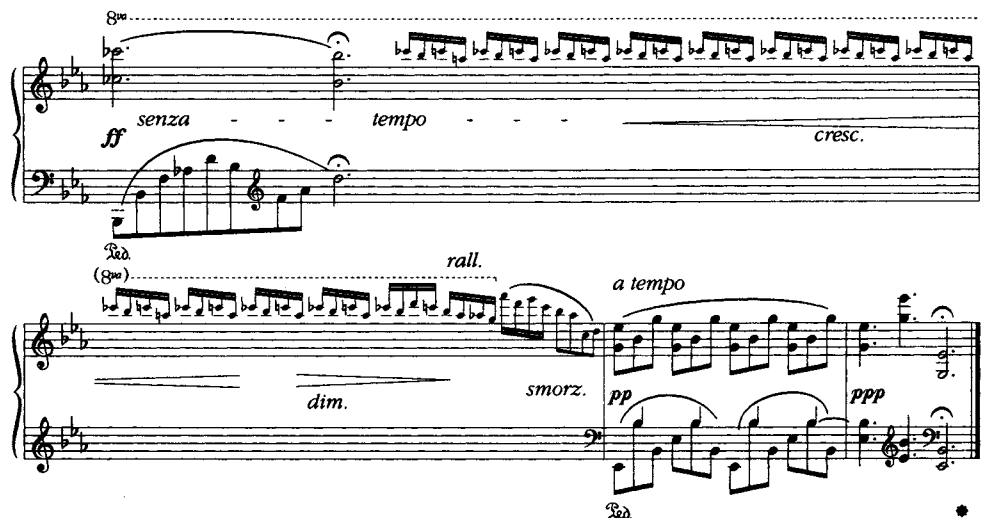
Посткульминационное *ad libitum*: пассаж или неметризированный рецитатив, разряжая напряжение, как сказал бы Э. Курт, подводит к репризе. Это видно в двух *Ноктюрнах cis-moll* из оп. 27 и *f-moll* из оп. 55:

Ноктюрн *cis-moll* op. 27/1, т. 83

Каденционное *ad libitum* встречается довольно часто, впрочем, на традиционном месте, перед окончанием произведения. Что касается характера и функций, то они различны. В *Прелюдии cis-moll* op. 45 вставку, состоящую из 64 четырехзвучий, играемых *piano* и *leggierissimo*, Шопен прямо назвал: *cadenza* (т. 80). В *Фантазии f-moll* ход последнего раздела прерывает, выводя из мерного течения времени, миниатюрная «сигнальная» каденция:

Фантазия *f-moll* op. 49, т. 320–322

Порой каденционное *ad libitum* своим звучанием создает определенное настроение, например в *Ноктюрнах Es-dur* и *H-dur* из op. 9:

Ноктюрн *Es-dur* op. 9/2, т. 32–34

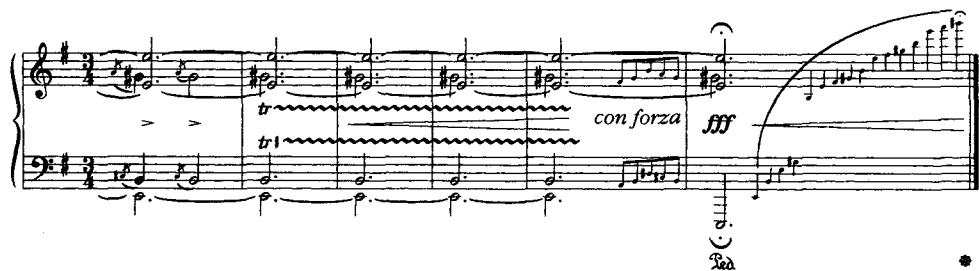
Оно бывает также драматическим, как в рапсодическом финале *Ноктюрна H-dur* из оп. 32:

Ноктюрн H-dur оп. 32/1, т. 63–65



Ad libitum после каденции, особенно интересное, вызывает в памяти описание Мицкевичем концерта Войского: «всем казалось, что Войский еще играет, а это эхо играло». В *Ноктюрне g-moll* из оп. 37 и *Этюде e-moll* из оп. 25 Шопен заставляет прозвучать гармоническую серию обертонов уже после того, как раздался финальный аккорд:

Этюд e-moll оп. 25/5, т. 134–138



2. В метрическом «репертуаре» Шопена доминируют три метрических порядка, выраженные размерами $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ и $\frac{6}{8}$. Они представляют три мира, довольно обособленных по своему происхождению. Другие метры встречаются спорадически.

Нечетный, трехдольный метр играет главенствующую роль как метр мазурок (57) и полонезов (16). В размере три четверти Шопен написал также несколько (6) «польских» песен, более или менее близких к танцу, выраженных ритмом мазурки (например, *Гулянка*), куявяка (*Колечко*) или вальса (*Моя баловница*). На $\frac{3}{4}$ написаны, конечно, вальсы, *Менуэт* и *Болеро*, но также, соглас-

но бетховенской традиции, все скерцо — не только самостоятельные, но и входящие в сонатные циклы. В других жанрах нечетный метр выступает время от времени как одна из возможностей: в шести прелюдиях (из 26), в шести этюдах (из 27) и в четырех ноктюрнах (из 19). Иногда он появляется также ради стилизации (*Рондо à la mazur*, «куявский» финал *Концерта f-moll*). Другие трехчастные метры встречаются в единичных случаях: вступление к *Болеро* и одна из прелюдий (*D-dur*) были сочинены в размере $\frac{3}{8}$ (вопреки ожиданиям — ни одна из мазурок), а *Largo Сонаты g-moll* — $\frac{3}{2}$. Однажды Шопен воспользовался и другим нечетным метром — пятидольными. Этот метр оригинально, хотя несколько отчужденно, прозвучал в *Larghetto* из юношеской *Сонаты c-moll* 1828 года:

Соната c-moll op. 4, *Larghetto*, т. 1—4

Larghetto ($\text{♩} = 72$)



Предполагается, что идею опробовать этот редкий метр навеяло Шопену знакомство с модной в то время в Варшаве *Белой дамой* А. Буальдьё; в размере $\frac{5}{4}$ в опере звучит мелодия каватины «*Viens, gentille dame*».

Четный метр, выражающийся размером четыре четверти, в основном связан у Шопена с двумя характерами музыки: динамическим (маршевым) и эгегическим (песенным). Маршевое начало преобладает в концертных и сонатных аллегро, а также во вступлениях к рондо, вариациям и концертным произведениям; песенное — в значительной части ноктюрнов (12) и родственных ноктюрнам прелюдиях, а также в концертных и сонатных адажио. Иногда Шопен вводит *alla breve*, придавая этим дополнительную динамику ходу произведения (как в *Doppio movimento Сонаты b-moll*) или объединяя их (например, в *Прелюдии cis-moll* op. 45). Размер две четверти он применяет в основном в иллюстративных целях. Прежде всего для стилизаций — танцевальных (рондо в размере краковяка: op. 1, 11, 14 и 16) или песенных (думки: *Жених*, *Вестница*, *Чары*). Иногда он удивляет нас — записывает в размере $\frac{2}{4}$ произведения, характер которых, казалось бы, более близок к полному размеру (это касается *Этюда E-dur* из op. 10 и песни *Нет мне отрады*).

Метр шесть восьмых (записанный также как $\frac{6}{4}$) занимает у Шопена особое место. Как метр всех четырех баллад и половины (9) («романсовых») ноктюрнов, он стал отличительным знаком «романтизма». Первым произведением Шопена в этом размере был романс о Лауре и Филоне, использованный в *Фантазии A-dur*. Среди более поздних — несколько этюдов (3) и прелюдий (5), а также *Тарантелла*, *Колыбельная* и *Баркарола* — все с романтическим отзвуком, хотя и неоднородные по характеру. В зависимости от рода темпа и ритма, наполняющего метрическую формулу, могло быть создано произведение в манере *Ноктюрна Des-*

dur из оп. 27 (*Lento sostenuto, dolce*), но также и в манере *Прелюдии d-moll* из оп. 28 (*Allegro appassionato*). Несколько раз Шопен в нотной записи удвоил исходную формулу: в обоих *Ноктюрнах Es-dur* (из оп. 9 и 55), а также в *Экспромте Ges-dur*, где мелодический сюжет развивается с широким дыханием в размере $12/8$.

3. Хотя в принципе у Шопена господствует — особенно в танцевальных и лирических миниатюрах — единство метра, однако у него вполне прижилось применение последовательной или синхронной полиметрии.

Последовательное или контрастное изменение метра прежде всего, естественно, касается циклических, многочастных форм. Уже в двухчастных танцах интродукция звучит, как правило, в ином размере: так, *Полонез C-dur* предваряется *Lento* в четном размере, *Полонез Es-dur* — *Andante spianato* на $6/8$, *Болеро C-dur* — *Molto allegro risoluto* на $3/8$. То же и в циклах виртуозных вариаций — метр темы в них всегда отличается от метра интродукции. Ни в одной из четырех сонат ни разу не соседствуют части с одинаковым метром⁶⁹. Правда, это произошло в *Концерте f-moll* и в *Трио g-moll*, но в обоих случаях единству метра противопоставлено явное различие характеров, вытекающее из разницы темпа и ритма. Особенно интересны у Шопена столкновения различных метрических формул в рамках одночастных произведений. Для нескольких ноктюрнов (*H-dur* из оп. 9, *cis-moll* из оп. 27, *As-dur* из оп. 32 и *fis-moll* из оп. 48) мутация метра связана с конститутивной для этого жанра радикальной сменой характера средней части произведения. То же и в некоторых экспромтах (*cis-moll* WN 46, *Ges-dur* op. 51). В *Фантазии f-moll* неоднократное изменение метра согласуется с правилами этого жанра.

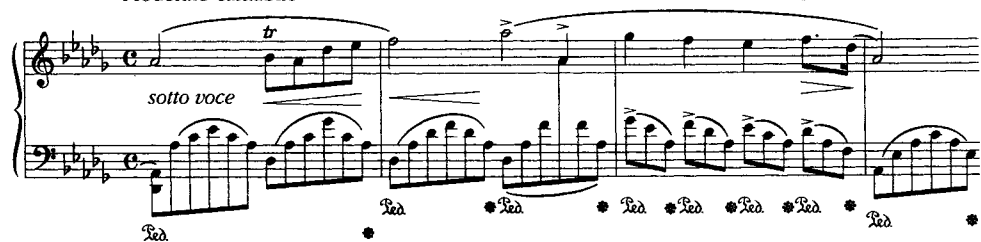
Синхронная полиметрия, или одновременность двух метрических порядков на большом пространстве произведения появляется у Шопена несколько раз. Иногда по дидактическим причинам: сочиняя три этюда для фортепианной школы Фети и Мошелеса, в двух из них композитор в качестве технического задания вводит метрическую независимость обеих рук. Так, в *Этюде f-moll* в размере *alla breve* метр $6/4$ накладывается на $4/4$:

Этюд f-moll из Метода Методов, т. 10–13

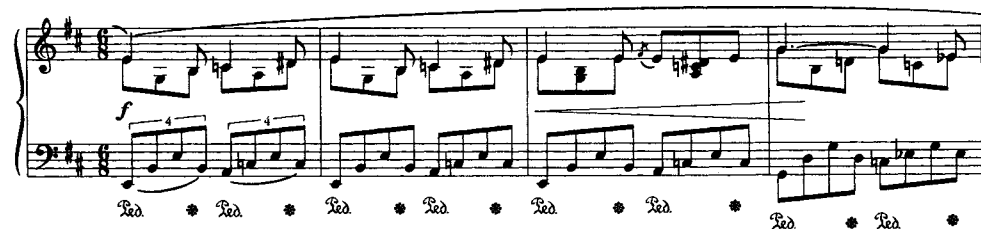


А в *Этюде As-dur* из этого сборника — $6/8$ на $2/4$. Впрочем, подобный принцип представляет уже *Этюд f-moll* из оп. 25. Чисто экспрессивная мотивация стоит за многими другими примерами шопеновской полиметрии, где происходит синхронное столкновение четного метра с нечетным. Виды связей классифицированы с использованием терминологии, заимствованной из названий античных метров. *Гемиола* выражает связи 3:2 (и 2:3), *эпимрит* — 3:4 (и 4:3). Прекрасным примером гемимольной связи является *Экспромт cis-moll* WN 46:

Moderato cantabile

Экспромт *cis-moll* WN 46, т. 43–46

А эпитрической — второе появление темы *agitato* в финале *Сонаты h-moll*:

Соната *h-moll* op. 58, ч. IV, т. 100–103

Синхронное наложение нескольких метроритмических формул — исключительно сложное, удивительно искусно записанное — определило метрическую диссонантность средней части (*Doppio movimento*) *Ноктюрна Fis-dur* из op. 15:

Ноктюрна *Fis-dur* op. 15/2, т. 25–28*Doppio movimento*

Этот способ записи метроритмических сложностей Шопен позднее повторит в первой из *Прелюдий* op. 28 — *C-dur*.

Шопеновское ощущение метра иногда расходилось с его академическим пониманием. Один из мемуаристов (В. фон Ленц)⁷⁰ приводит весьма правдоподобный анекдот. Когда он был на одном из занятий у Шопена, композитору нанес визит Дж. Мейербер. Ленц играл *Мазурку C-dur* из op. 33. По мнению Мейербера, это было произведение, явно написанное в четном метре, на $2/4$. Сценка заканчивается сильным раздражением Шопена («он был вне себя от гнева») и небольшим скандалом. Полвека спустя Гуго Риман пытался переставить у Шопена тактовые черты в *Ноктюльне Es-dur* из op. 9, и не только в нем⁷¹. Музыкантам, воспитанным на немецкой «затаковости», трудно было ощутить и понять «тактовое» мышление Шопена, особенно в произведениях фольклорного происхождения.

2. Ритм

Говоря обобщенно, ритмика Шопена является синтезом танцевальных и песенных, маршевых и чисто инструментальных (токатных) ритмов, сменяющихся на протяжении произведения и переплетающихся друг с другом. Ритмические мотивы, как видно по первым этапам творчества, Шопен черпал в традициях: национальной, народной, универсальной. Готовые формулы являлись исходной точкой детских полонезов, юношеских мазурок, вальсов и маршей; с течением лет подвергнутые сублимирующей и состраивающей адаптации, они становились все более тонким средством выразительности. Их разнообразие даже в мазурках и полонезах удивительно.

Ритмике Шопена не уделялось достаточного внимания. А. Кошевский исследовал ритмику вальсов (1958), К. Хлавичка занялся прежде всего ритмикой этюдов (1956, 1960) и явлением конфликтности ритма (1958). М. Демска-Трембач предприняла попытку синтеза (*Ритм Шопена*, 1981), используя одну из возможных точек зрения⁷².

Еще в 1920 году Герман Ноль рассматривал творчество Шопена в аспекте типа движения⁷³. В его типологии музыка Бетховена и Шумана «рвется вперед», у Генделя и Шуберта — «течет», а Баха и Шопена характеризует «движение, стоящее на месте», словом — сама стихия движения. Концепция весьма спорная, но заставляющая задуматься.

1. Можно говорить о двух главных видах ритмики Шопена: о ритмике танцевальной и нетанцевальной.

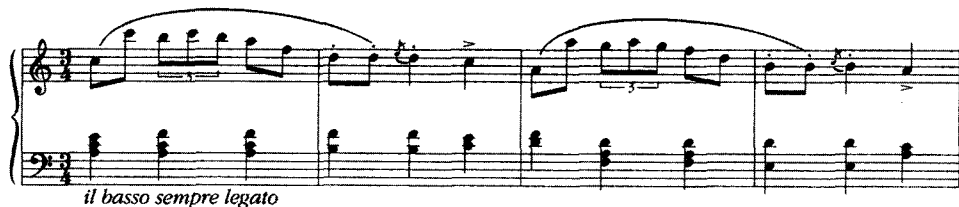
а) Танцевальная ритмика связана своим происхождением с фольклором и прикладным искусством. Она более или менее близка своим образцам.

Как хореически за в и с и м а я, она перенимает ритмическую формулу и, что важно, синтаксис движений танца — иногда буквально:

Мазурка C-dur op. 7/5, т. 5–8



Мазурка C-dur op. 24/2, т. 5–8



Со времен О. Кольберга шли поиски народных источников для танцев Шопена. Больше всего связей — касающихся как самого ритма, так и хореического синтаксиса, — продемонстрировала в широко известной, часто цитируемой работе *Образцы польской народной музыки в мазурках Шопена* (1926) Х. Виндакевич. Согласно Ю. М. Хоминьскому (1978), в шопеновских мазурках ритмика является более существенным элементом связи с народностью, чем гармония. Зависимость ранних полонезов Шопена от образцов прикладной и «чистой» музыки того времени, а в особенности от полонезов К. Курпиньского и М. К. Огиньского, видна невооруженным глазом. Эти взаимосвязи подробно не исследованы, однако исследовалась связь вальсов Шопена с вальсами всевозможного происхождения: венскими, варшавскими и народными, сельскими (А. Кошевский, 1963 и 1965; Е. К. Стадницкий, 1963). Первоисточники юношеских вальсов можно найти в прикладной музыке, городской и сельской, более поздних — в венских образцах. Однако Шопен очень быстро формирует собственный род танца, который, можно сказать, является синтезом ритмов вальса и мазурки, особенно той ее разновидности, которая близка к кувяку или обереку.

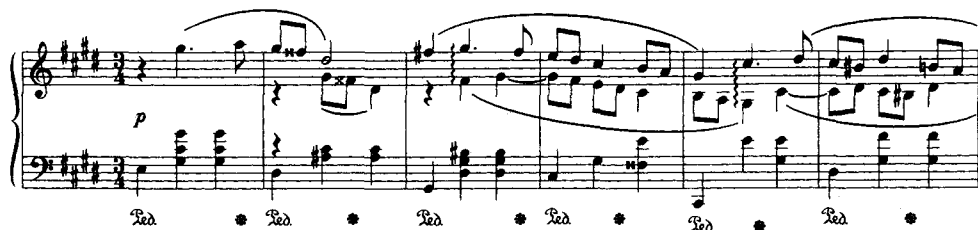
Вальс As-dur WN 48, т. 33–36

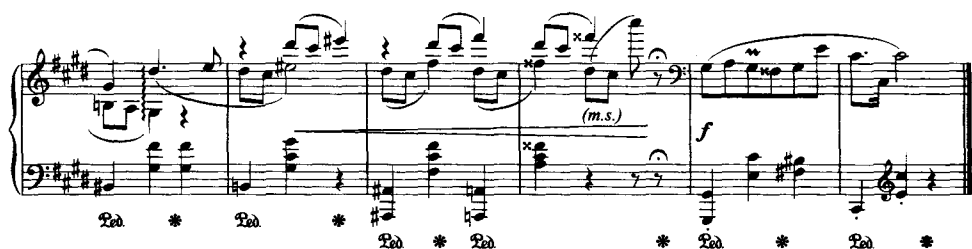


Отдельные иностранные танцы — *Менуэт*, *Экосезы*, *Болеро* и *Тарантелла*, написанные в общепринятом ритме того времени, — не обладаю особым своеобразием..

Хореически инспирированная танцевальная ритмика — так можно определить ритмику, использованную Шопеном в танцевальных жанрах, во всех произведениях зрелых этапов его творчества. Итак, лишь отправной пункт, лишь инспирация происходит из традиционных источников. Первоначальный инвариант ритмически-хореического танца теряет однозначность и выразительность. Ритмическая схема заслоняется так называемой дополняющей ритмикой в других голосах и элементами контрапункта, зато появляется во все новых разновидностях:

Мазурка cis-moll op. 63/3, т. 65–76





Рядовой синтаксис прикладного танца уступает место синтаксису высшего порядка, создающему из простой танцевальной сюиты — танцевальные поэмы, какими стали со временем мазурки, полонезы и вальсы.

б) Нетанцевальная ритмика проявляется во многих разновидностях. В ее рамках можно выделить характерную ритмику, оперирующую выразительным, нередко семантически наполненным тематизмом, и моторную, программно нивелирующую всякую дифференцирующую выразительность.

Характерная ритмика связана с какой-либо идиомой определенного рода музыки, жанра или экспрессии. Среди ритмов, реализуемых в рамках метра $\frac{6}{8}$, можно выделить, например, романсово-ноктюрновые, колыбельные, балладные и баркарольные ритмы. Конкретный ритмический характер определяется при этом ритмом как мелодии, так и аккомпанемента. Чаще всего в нем есть какого-то рода *ostinato*:

Ноктюрн Des-dur op. 27/2, т. 2—6



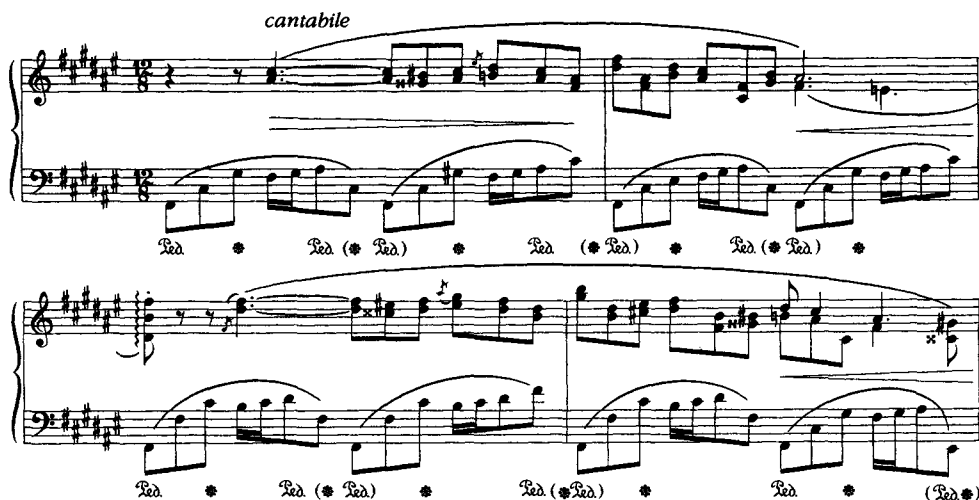
Колыбельная Des-dur op. 57, т. 3—6



Баллада F-dur op. 38, т. 37–41

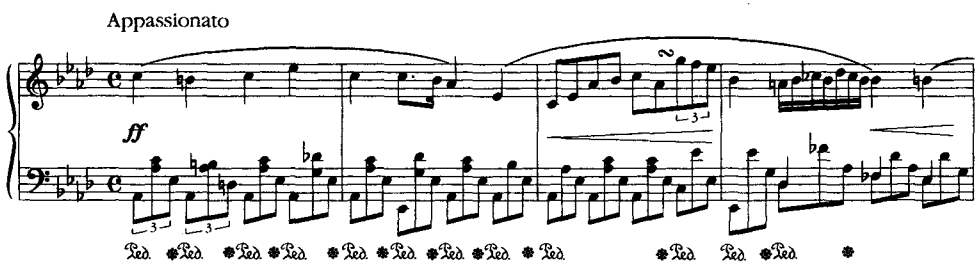


Баркарола Fis-dur op. 60, т. 6—8



Среди ритмов, вписывающихся в четные метры, естественным образом выделяются ритмы думок-ноктюрнов⁷⁴ и хоральные, ритмы марша и специфически польский романтический ритм скачки (*à cheval*)⁷⁵:

Ноктюрн As-dur op. 32/2, т. 51–54

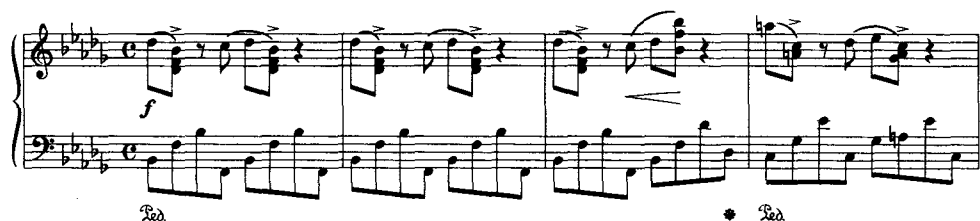


Фантазия *f-moll* op. 49, т. 1–4

Tempo di marcia



Соната *b-moll* op. 35, ч. I, т. 25–28



Происходит, разумеется, обмен ритмами между отдельными идиомами и их сосуществование в одном произведении — обе тенденции являются для Шопена очень характерными. В первый миг кажется, что для ритмической идиомы «скерцозности», связанной с метром $\frac{3}{4}$, невозможно найти общий знаменатель. Однако же при прослушивании характер скерцо — не только с фактурной, но также и с ритмической стороны — без труда уловим. Несколько обобщая, можно вынести за скобки общую ритмическую формулу, соответствующую всем четырем произведениям. Имеется в виду ритмическая структура с крайне дифференцированными и непосредственно противопоставленными друг другу длительностями: с одной стороны, протяженные звуки продолжительностью до нескольких тактов, с другой — ряды равных длительностей, самых мелких в этом жанре (восьмых)⁷⁶.

Моторная ритмика, моноритмичная по природе, оперирует одной длительностью или одной ритмической формулой. Связанная с быстрыми темпами, она влечет за собой высвобождение колористических, чисто звуковых качеств. Она традиционно является одной из конститутивных жанровых черт этюда и прелюдии. У Шопена моноритмия царит почти во всех этюдах и в нескольких сходных с этюдами прелюдиях. Чаще всего — в одном голосе, в то время как во втором, с помощью уже отчетливо дифференцированной ритмики, отзывается мелодический мотив:

Прелюдия *G-dur* op. 28/3, т. 3–6



Моноритмия также появляется в двух голосах одновременно; иногда — в октавном унисоне, как в финальном Presto *Сонаты b-moll* или как в Allegro pesante *Прелюдии es-moll*:

Прелюдия es-moll op. 28/14, т. 1–4



Она может также стать главным гарантом целостности формы.

2. Ритмика Шопена изменяется в зависимости от того, какой категории экспрессии она служит: свободной или напряженной.

Ритмику, служащую с в о б о д н о й экспрессии, мы находим в произведениях или их частях, часто охарактеризованных словами *dolce*, *semplice*, *sostenuto*, *cantabile*. Между ритмическими длительностями в этом случае преобладают простые связи, опирающиеся на октавные (то есть 1:2:4 и т. д.) либо квинтово-квартовые (2:3:4) соотношения.

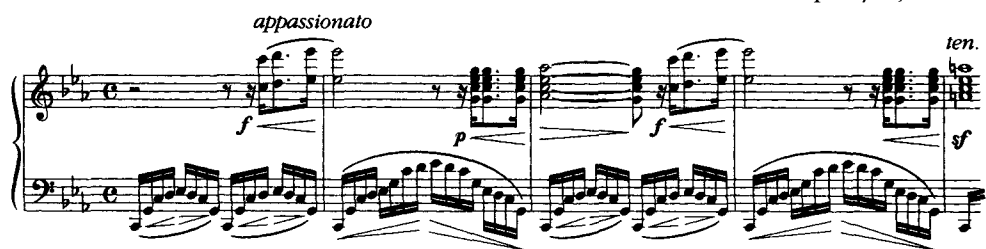
Мазурка g-moll WN 64, т. 1–4



Другой вопрос, что эта «расслабленная» ритмическая экспрессия появляется только ненадолго — в начале произведения или в момент «отдыха» (вторые темы сонатного аллегро, трио в скерцо), чтобы через мгновение подвергнуться экспрессивному заострению и ритмическому усложнению. Существует некая бросающаяся в глаза аналогия между областью мелоса и ритмики: как в сфере мелоса существует противопоставление диатоники и хроматизма, так и в сфере ритмики — противопоставление натуральной ритмики (плавной, основанной на простых связях) и заостренной пунктирной ритмики, в своем роде хроматизированной.

Ритмика, служащая *напряженной* экспрессии, — это и есть пунктирный ритм. Хроматическое заострение ритма в некоторых темах:

Этюд c-moll op. 10/12, т. 10–13



играет роль, аналогичную той, которую исполняют вводные звуки. При напряженной экспрессии преобладают и экспонируются уже не такие простые ритмические отношения — они прежде всего порождаются пунктирным ритмом, иногда двойным, как в *Мазурке e-moll* из op. 41 (т. 17–21) или *Полонезе fis-moll* op. 44 (т. 27–34), иногда обращенным, создающим так называемый ломбардский ритм, как в тактах, открывающих *Полонез cis-moll* из op. 26 (т. 1–2). Особенно сильное напряжение рождается из настойчивого повторения мотива с пунктирным ритмом: достаточно вспомнить заключительный раздел *Полонеза-фантазии* или средний — *Экспромта Fis-dur*.

Экспромт Fis-dur op. 36, т. 51–54

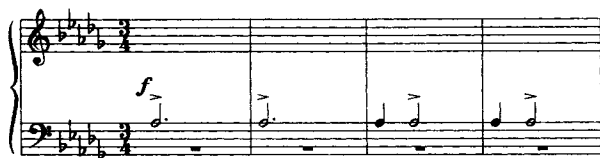


3. Отношение ритма к метру, мотивов и ритмических групп — к принятому метру, в рамках которого они выступают, может быть основано либо на согласованности, либо на дисгармонии. В этом случае можно говорить о конфликтах в области метроритмики или, лучше, об игре между этими двумя элементами, некоторым образом аналогичной игре между мелодикой и гармонией или между естественной структурой языка и структурой стихотворения, в рамках которого звучит этот язык. Вопреки тому, что можно было бы предположить, именно различия, возникающие между живым ритмом, диктуемым мотивами и темами, и метрической «сеткой», определяют характер музыки Шопена. Кароль Хлавичка в цикле работ, посвященных шопеновским «ритмическим диссонансам»⁷⁷, подвергает этот предмет безмерно подробной и сложной классификации. Благодаря ей можно проникнуться убеждением, что композитор, в сущности, никогда не повторяется в своих решениях. Его музыка дает десятки примеров постоянного вариативного подхода к данному вопросу. К. Хлавичка видит три основных вида «диссонансов»: ритмический сдвиг, полиметрию⁷⁸ и ритмическую изменчивость.

Простейший ритмический сдвиг появляется тогда, когда какой-то ритмический мотив, составляющий структуру с определенной иерархией элементов (например, слабый/сильный), появляется в том месте такта, которое ему естественным образом не принадлежит. Словом, если «затактовый» мотив трактуется как «тактовый»: например, если ямб вместо того, чтобы выглядеть $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$, появится как $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$, а амфибрахий вместо того, чтобы иметь вид $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$, будет помещен внутри такта $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$. В результате такого рода сдвига возникают синкопы, сообщающие музыке динамичность или характерность, свойственные, например, обереку (ямб) или краковяку (тактовый амфибрахий):

Allegro non troppo

Мазурка Des-dur op. 30/3, т. 1—4



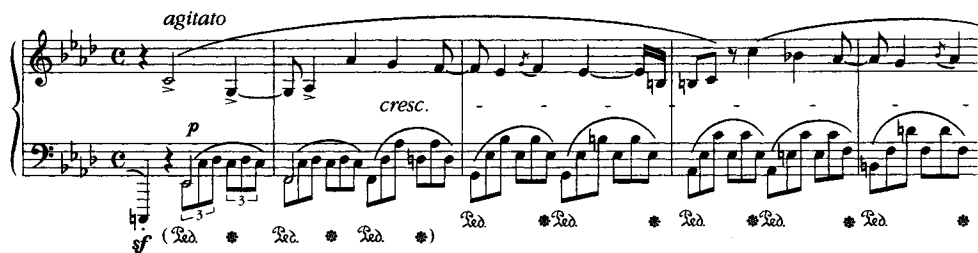
Рондо à la краковяк F-dur op. 14, т. 1—4

Allegro non troppo ♩ = 104



Ритмический сдвиг темы на какую-то временную длительность вносит в произведение момент колебания, воздействующего очень «по-шопеновски». Колетание может иметь своеобразный характер, теряясь в нюансах и тонкостях, но, будучи отчетливо сформулировано, оно может и динамизировать развертывание музыки как в адажио *Фантазии f-moll*:

Фантазия f-moll op. 49, т. 68—72



Ритмическая изменчивость состоит во включении в ритмическое течение мотивов или ритмических групп, чуждых господствующему в произведении метру. Вместо формулы, согласующейся с метрической системой, вдруг появляется — нарушая плавность течения — обособленная формула, представляющая

собой четный размер на нечетном фоне, либо нечетный на четном. Так же, как и в случае синхронной полиметрии, в основном встречаются гемиольные и эпитрические связи.

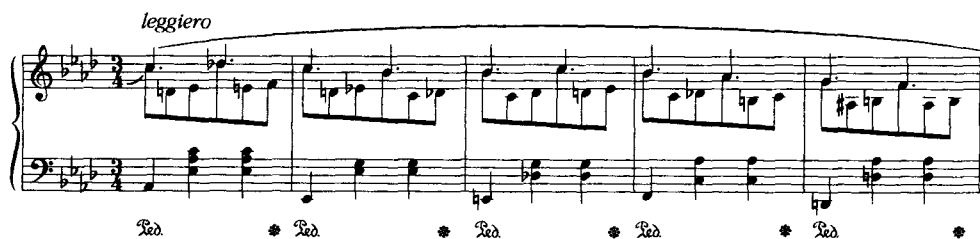
Гемиола большая — это положение, при котором три ритмические единицы появляются вместо двух метрических (например, три фигуры в двух тактах):

Этюд cis-moll op. 25/7, т. 60—61



Гемиола малая (2—3) представляет собой связь, обратную предыдущей: вместо трех метрических единиц выступают две ритмические, как в *Скерцо E-dur* (т. 265—272) или известном именно этой ритмической «диссонантностью» *Вальсе As-dur* op. 42:

Вальс As-dur op. 42, т. 9—13



Гемиолы обоих видов появляются у Шопена довольно часто, в произведениях разных жанров, особенно в этюдах, прелюдиях, мазурках и вальсах.

Гораздо реже встречаются *эпитриты*. Примером *эпитрита малого* может послужить тот фрагмент *Этюда e-moll* из op. 25 (т. 81—97), где три группы по четыре шестнадцатых заполняют такт $\frac{3}{4}$, однако четырехкратно повторяющийся в них ритмический мотив состоит из трех шестнадцатых (средняя выделена двойной нотой):

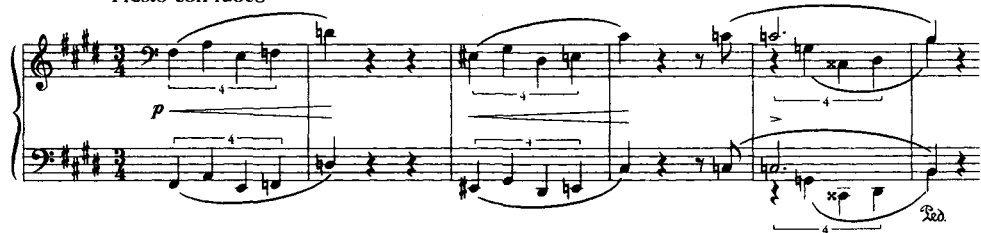
Этюд e-moll op. 25/5, т. 95—97



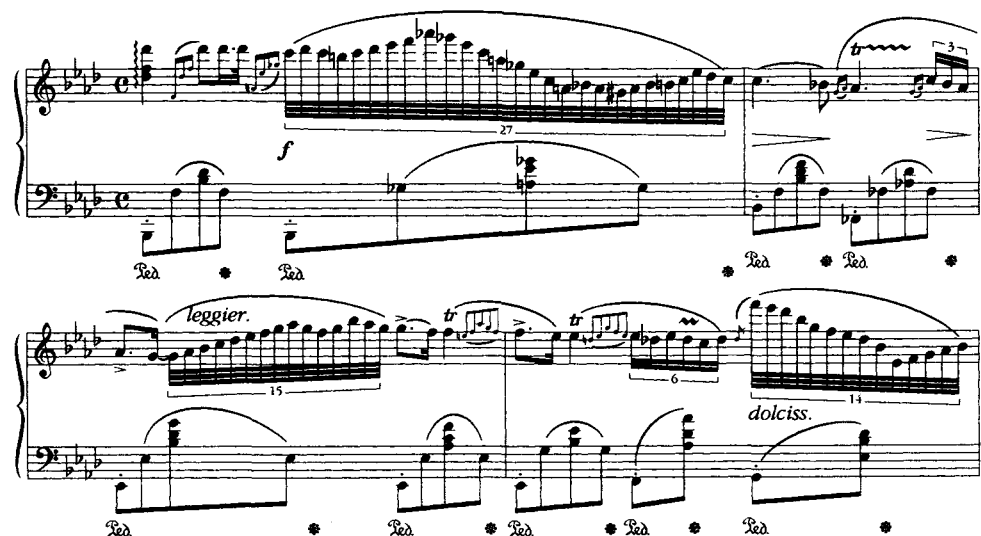
Более простую ситуацию представляет собой начало *Скерцо cis-moll* — *эпитрит малый* формируется здесь четырехдольным мотивом, заполняющим трехдольный такт:

Скерцо *cis-moll* op. 39, т. 1–6

Presto con fuoco



Остается сфера метроритмических явлений, с которыми мы встречаемся во многих ноктюрнах и в адажио обоих концертов:

Концерт *f-moll* op. 21, Larghetto, т. 27–31

В рамках определенного метрического течения против правильных фигур аккомпанемента появляются опирающиеся на мелизматику *bel canto* фразы из 7, 9, 10, 14, 15, 19, 21, 27, 29 и даже 40 звуков, обычно исполняемые довольно свободно, в традициях *tempo rubato*. Здесь не может быть и речи о «диссонантности», воздействие мелизматических фиоритур определенно создает атмосферу. Место отчетливого противопоставления голосов заняла свободная, не синхронизированная вездесущность ритмически иррационального мелодического голоса, противопоставленного метрически точному басу.

4. Особым свойством лирического творчества Шопена является *tempo rubato*. По мнению Л. Каменьского (1919)⁷⁹, это способ исполнения определенной части произведения «с тонкой ритмической тревожностью». Как считают Я. и М. Собеские, *rubato* заключается в «минимальных сдвигах между нотами мелодического голоса в пределах собственного такта, на фоне равномерно шагающего баса». Из-

вестны многие определения шопеновского *rubato*. Особенно точной кажется формулировка Франца Листа: «похищаемое, прерываемое время, переменчивая мера, стремительная и одновременно меланхолическая, зыбкая, как трепещущее на ветру пламя»⁸⁰.

Отмечалось тройственное происхождение этого модуса интерпретации, его фольклорные, вокальные и классические корни. *Tempo rubato* до сегодняшнего дня является типичным способом музицирования народных музыкантов и ансамблей, особенно в Куявах. Его вокальное происхождение было документировано Г. Беллотти (1968). Оно восходит к XVI веку, закрепилось и перешло в эпоху романтизма через традицию *bel canto*. По мнению П. Този (1723), это «кража времени на [равномерном] движении баса»⁸¹. Встреча Шопена с классической инструментальной традицией могла состояться через произведения Моцарта (*Adagio h-moll*) или позднего Бетховена⁸². Из трех видов *rubato* — ритмического, мелодического и агогического — у Шопена использовалось прежде всего первое.

Словесный термин *rubato* Шопен использует в 1824–1835 годах почти исключительно в мазурках (ор. 6 № 1 и 2; ор. 7 № 1 и 3; ор. 24 № 1 и 2; ор. 63 № 2; WN 47), а кроме того, в ноктюрнах (*Es-dur* из ор. 9 и *g-moll* из ор. 15), в *Полонезе gis-moll* WN 5, *Трио g-moll* ор. 8, *Концерте f-moll* (финальный куявяк) и *Рондо Es-dur* ор. 16. Он означал игру *senza rigore*, несколько на манер прелюдий; часто предполагал минимально измененное исполнение возвращающейся темы как репризы, по определению Б. Вуйчик-Койпрулиан (1930), «отяжелевшей» от добавленной орнаментики. Шопен по неизвестным причинам с 1836 года перестал использовать термин *rubato*. Г. Беллотти (1977) предполагает, что это произошло по очевидной причине: «на этапе зрелости все его исполнительское искусство превратилось в *rubato*». Игра *tempo rubato* стала для последующих поколений синонимом верной интерпретации. В пианистической практике она слишком часто сводилась к манерности. Нет излишнего преувеличения в утверждении Я. Вебера (1992), что «*tempo rubato* много лет являлось своего рода критерием того, овладел кто-то стилем Шопена или нет. Как это выглядит сегодня? — спрашивает Вебер, — Шопена начали играть наперекор традициям XIX века».

3. Агогика

Темп является для Шопена конститутивной ценностью, он участвует в определении характера произведения, оттенка его экспрессии. Старательно, а нередко с колебаниями, — след которых мы находим в рукописях, Шопен подбирает слова и устанавливает количество ударов метронома. *Lento*, *andante*, *allegretto*, *allegro*, *presto* и *vivace* часто дополняются словами *assai*, *con moto*, *con brio*, *con fuoco*, *molto agitato* и *appassionato* или *non tanto*, *non troppo*, *sostenuto*. Иногда в рукописях и первых изданиях отсутствуют какие-либо обозначения, но в принципе это происходит в произведениях, имеющих собственный темп — темп полонеза, мазурки или вальса.

Метроном Шопен использовал между 1825 и 1836 годами⁸³, а потом отказался от него, что может быть понято по-разному. Отказ от метронома связан, возможно, с усиливавшейся тенденцией к сочинению в свободных формах, в

которых постепенное изменение темпа становилось одним из средств выразительности. Работы З. Хехлинской (1969) и Т. Хиггинса (1989), основанные на подробном анализе и интерпретации источников, дают представление об очень разнообразном и не всегда до конца понятном положении дел в сфере шопеновской агогики.

1. Вопрос метронома у Шопена вызывает больше всего сомнений. З. Хехлинская предполагает даже, что могут существовать ошибки, допущенные в первых изданиях (достаточно было пропустить точку или палочку ноты метронома)⁸⁴. Шопен определил темп метронома в 162 местах 111 произведений, то есть в половине предназначенных к печати композиций. На основании этого К. Райнхард (1963) высчитал средний темп метронома, свойственный отдельным жанрам⁸⁵. Он составляет: для ноктюрнов ММ $\text{♩} = 72$, для полонезов — 91, этюдов — 105, мазурок — 125, вальсов — 150. Результаты подсчетов могут быть, конечно, только исходной точкой для сравнений: значимым становится именно род отклонения от среднего темпа, которым отличаются отдельные произведения. Расхождение в темпе между произведениями одного определенного жанра — если считать подсчеты верными — иногда удивительно велико: для ноктюрнов ММ $\text{♩} =$ от 40 до 132, полонезов — 80–96, этюдов 42–184, мазурок — 50–189, вальсов — 96–264.

Наибольшие отклонения обнаруживаются при сравнении цифровых обозначений, дополненных словесными определениями. Например, расхождение темпа метронома при *lento* составляет от 42 до 138, при *andantino* — 54–126, *allegro* — 69–176, *vivace* — 60–189. Напрашивается предположение, что Шопен понимал словесные определения как в большей мере относящиеся к музыкальному характеру произведения, чем к самому темпу. В некоторой степени разница может зависеть также от времени создания произведений. С течением лет как шопеновское *lento*, так и его *allegro* стали медленнее. *Lento* Мазурки 1827 года (WN 13) имеет обозначение ММ=116; 1835 года (ор. 24/1) — 108, *allegro non troppo* Мазурки 1829 года (WN 25) = 132, тогда как 1835 года (ор. 24/2) — 108. При этом мы видим, что для двух мазурок (*g-moll* и *C-dur*), стоящих рядом в одном опусе (ор. 24), Шопен определил один и тот же темп метронома (108), несмотря на то что словесно обозначил их различный характер: для первой — *lento*, а для второй — *allegro non troppo*.

2. Намерения Шопена в вопросе изменения темпа внутри произведения, то есть в области агогики, не вызывают сомнений. Понятно, что он, как правило, выбирает для произведений постоянный темп, это становится особенно ясно и очевидно в произведениях танцевального характера. Исходный темп остается в произведении неизменной точкой отсчета. От принятого темпа отступают, чтобы постоянно к нему возвращаться (*a tempo*, *tempo primo*). Отступления бывают кратковременными, возникающими из агогической модуляции, обозначенной как *accelerando*, *rallentando*, *ritardando* или *ritenuto*, либо более продолжительными, получившими новое по сравнению с исходным темпом название: *più mosso*, *meno mosso* или *doppio movimento*. Последнее несколько раз относится к значительной части произведения⁸⁶. В Полонезе *Fis-moll doppio movimento* указывает на темп мазурки, в Ноктюрнах *Fis-dur* из ор. 15 и *c-moll* из ор. 48, а также в песне *Лист летит*

с *деревьев* оно определяет течение центральной части, в *Сонате b-moll*, получив дополнительное обозначение *agitato*, определяет характер всего сонатного аллегро.

Кратное изменение постоянного темпа напрямую участвует в построении формы некоторых произведений, помимо ноктюрнов, — в особенности скерцо, экспромтов и полонезов, а также прелюдий как цикла. Возникают структуры репризного характера (в ноктюрнах: медленная часть/быстрая/медленная, в скерцо: быстрая/медленная/быстрая) или структуры наподобие рондо (как в *Балладе F-dur* и *Скерцо cis-moll*). Обычно это изменение касается степени (*presto/meno mosso*), однако несколько раз встречаются резкие контрасты темпа, усиленные противопоставлением характера: *andantino/presto con fuoco* (*Баллада F-dur*).

Постепенные изменения темпа стали конститутивными для некоторых одностанных свободных форм — для танцевальных поэм (например, *Полонез-фантазия*) и жанров, близких к балладе (баллады, особенно *g-moll* и *f-moll*, *Баркарола*, *Фантазия f-moll*). Агогическая игра происходит здесь между постоянным темпом, зафиксированным в экспозиционной части, и колеблющимся, вначале сдерживаемым, потом попеременно возрастающим и убывающим темпом мощных кульминационных и заключительных разделов:

Баллада g-moll op.23, т. 250–264

The musical score for the Ballade g-moll, op. 23, measures 250–264, is presented in three systems. The first system shows a piano introduction with a long, sweeping melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo markings include 'riten.' (ritardando) and 'accel.' (accelerando). The dynamics range from 'sf' (sforzando) to 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). The second system continues the melodic line with a 'riten. accel.' marking. The third system features a vocal line with the lyrics 'accele - ran - do' and a piano accompaniment with triplets and sixteenth notes. The piece concludes with a final chord marked 'ff'.

3. Кроме нескольких фрагментов юношеских произведений (вариаций и рондо), а также раннего парижского творчества, выдержанного в местной разновидности стиля *brillant* (ор. 12 и 16), незаметно, чтобы Шопена коснулась ранне-романтическая агогическая манера, состоящая в непрестанной смене темпа (*ritardando/a tempo*) на малых пространствах произведения. Чувство гармонии и хороший вкус уберегли его от выбора пути, по которому уже шел И. Н. Гуммель⁸⁷, а за ним почти все композиторы-пианисты того времени — с Ф. Калькбреннером, а позднее с Ф. Листом во главе. Колебания сгущения и разрежения звуковых событий происходили у Шопена по-другому, в основном с помощью дифференциации ритма внутри отдельных тактов, а исполнительское *tempo rubato* придавало живость отдельным фразам без необходимости отхода от постоянной меры времени. На необычайную изменчивость так называемого внутреннего темпа произведений Шопена обратил всеобщее внимание К. Райнхард (1963), применив расчетную формулу М. Колинского, показавшую расхождение внутреннего темпа тридцати мазурок: от 151 до 428 ударов в минуту.

И все же явление постепенных изменений темпа на малом пространстве проявляется в виде так называемого агогического *rubato*. Правда, для Шопена характерно ритмическое *rubato*, исполняемое без агогических изменений, которое Франц Лист характеризовал когда-то, сравнив с деревом на ветру, когда «крона гнется во все стороны, в то время как корни крепко сидят в земле»⁸⁸, однако в исполнительской традиции возник также и этот другой, признанный «не шопеновским», тип *rubato*. Дж. Метьюэн Кэмпбелл (1992), сравнивая архивные записи *Колыбельной*, заметил, что четыре пианиста такого класса, как Р. Кочальский, А. Михаловский, Р. Пюньо и М. Розенталь, в нескольких местах — впрочем, одних и тех же — используют выпадение из темпа (*accelerando/ritardando*), не обозначенное у Шопена⁸⁹. По мнению другого интерпретатора старых записей, Я. Вебера (1992)⁹⁰, «способ игры, опускающий *rubato*» (шопеновское), вошел в применение вместе с пианистическим искусством Артура Рубинштейна, который одновременно вместо ритмического *rubato* ввел у Шопена *rubato* агогическое. Но этот тип исполнительской интерпретации имеет значительно более давнюю традицию — в XIX веке его закрепил, главным образом, Лист. С шопеновским пониманием свободы в трактовке изменений темпа этот способ имеет немного общего — особенно если верить отзывам учеников, которые единодушно утверждают, что уроки Шопена проходили при включенном метрономе.

ДИНАМИКА, АРТИКУЛЯЦИЯ, ТЕМБР

1. Динамика

В качестве так называемого вторичного элемента динамика у Шопена обычно синхронизована с действием основных элементов. В этом случае она выполняет вспомогательную функцию — внешне, иногда тавтологически, усиливает внутреннюю тонально-гармоническую динамику произведения, однако случается, что она выступает как самостоятельный элемент структуры.

1. Шопен давал обозначения динамики во всех законченных, предназначенных к публикации произведениях. Они отсутствуют чаще всего лишь в набросках, а также в рукописях второго («приватного») направления. Помимо словесных терминов и графических знаков, касающихся динамических модуляций, он использовал семь основных степеней — от *ppp* до *fff*. Однако амбитус большинства произведений заключается между *pp* и *ff*. Оба крайних обозначения Шопен использует как исключение. Тройным *piano* он пользуется в ранних ноктюрнах (*b-moll*, *Es-dur* и *H-dur* ор. 9, а также *G-dur* из ор. 37) и ранних полонезах (*cis-moll* и *es-moll* ор. 26). Тройным *forte* — тоже в ноктюрнах (*cis-moll* и *Des-dur* из ор. 27) и полонезах (ор. 26 и 40), а кроме того, в прелюдиях (*f-moll* и *d-moll* ор. 28), скерцо (*h-moll* и *cis-moll*) и балладах (*g-moll*).

Диапазон степеней, способ их применения и род стученности в произведении подвергался изменениям вместе с изменениями стиля, а также в определенной степени зависел от жанра. Самый большой амбитус имеют произведения, сочиненные в фазе романтического динамического синтеза, а самый малый — в фазе романтического рефлексивного синтеза. Почти все ноктюрны Шопен начинает в *piano*, чтобы противопоставить ему *agitato* или *con fuoco* среднего раздела. Противоположный принцип формирует динамическую структуру скерцо. Каждое экспонирова-

ние темы к вариациям происходит в *piano* и т. д. Наибольшую стуженность динамических обозначений Шопен использовал в среднем разделе *Larghetto* из *Концерта f-moll*, где динамика, можно сказать, выступает в формообразующей роли:

Концерт f-moll op. 21, *Larghetto*, т. 42–50

The musical score is presented in four systems. The first system shows measures 42-49, with a piano part marked *con forza* and an orchestra part marked *pp*. The second system shows measures 50-57, with a piano part marked *ff* and an orchestra part marked *f*. The third system shows measures 58-65, with a piano part marked *appassionato* and an orchestra part marked *mf*. The fourth system shows measures 66-73, with a piano part marked *(pizz.)* and an orchestra part marked *mf*. The score includes various dynamic markings and performance instructions, such as *con forza*, *pp*, *ff*, *cresc.*, *appassionato*, *mf*, and *(pizz.)*. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the orchestra part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score is divided into measures, with measures 9, 14, and 15 marked. The piano part has a 'Red' marking under measure 9 and a '*' under measure 15. The orchestra part has a 'Red' marking under measure 14. The piano part has a 'Red' marking under measure 14. The piano part has a 'Red' marking under measure 14.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system shows a right-hand melody with a forte (*f*) dynamic and a left-hand accompaniment with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second system features a right-hand melody with a *dim.* (diminuendo) marking and a left-hand accompaniment with a *pp* dynamic. The third system shows a right-hand melody with a *f* dynamic and a left-hand accompaniment with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The fourth system shows a right-hand melody with a *f* dynamic and a left-hand accompaniment with a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Г. Белотти (1977) произвел подсчет, на основании которого пришел к выводу, что в целом в творчестве Шопена существует равновесие между *piano* и *forte*. С точки зрения этого взаимоотношения динамика Шопена несомненно близка динамике Моцарта и Шуберта — ее отличает от них только относительно больший амбитус. Шопен не впадает в крайности, которыми будут отличаться его последователи: Вагнер, уклонившийся в сторону *forte*, и Дебюсси, — в сторону *piano*. От Малера, в свою очередь, динамику Шопена отличает значительно меньшая степень контрастности, хотя без динамики Шопена не было бы динамики Малера.

При общем сохранении равновесия между *piano* и *forte* существуют также, разумеется, определенные единичные отклонения. В *Колыбельной* динамика вращается исключительно между *piano* (*p*) и *pianissimo* (*pp*), модулируемая лишь знаками *crescendo* и *decrescendo*. В свою очередь весь *Этюд C-dur* из оп. 10 исполняется между *forte* (*f*) и *fortissimo* (*ff*). Среди *Прелюдий* оп. 28, на интегральность которых влияет также и динамический контраст между частями цикла, появляются монодинамические произведения — *Прелюдия A-dur*, например, не выходит за рамки *piano* (и *dolce*), тогда как *Прелюдии b-moll* и *g-moll* от первой до последней ноты проходят (*presto con fuoco*, *molto agitato*) на уровне *forte*.

2. Динамику можно рассматривать в двух различных перспективах, соответствующих микро- и макромасштабу. Иначе говоря, динамика может участвовать в создании формы произведения в целом (общая динамика), может и формировать лишь мелодико-тематические фрагменты (фразовая динамика).

Общая динамика, или динамическая структура произведения (как единого целого), проявляется в двух видах — как крещендирующая и как плоскостная динамика.

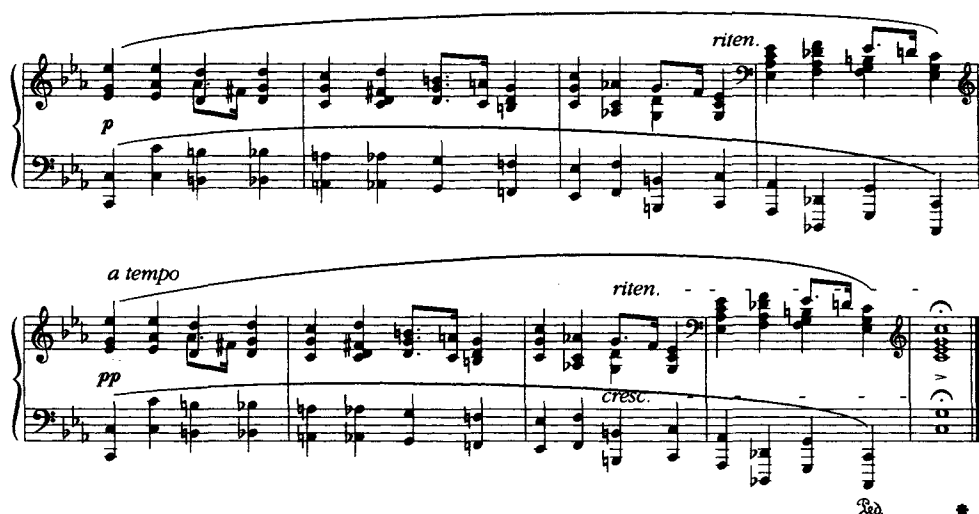
Крещендирующая динамика имеет протяженную, постепенную природу. Она основана на изменчивости развертывания — охватывая всю динамическую шкалу, она переходит, модулируя (*cresc./decresc.*) от одной степени к другой. Для нее характерно возрастание (иногда в виде *crescendo* в несколько десятков тактов) и — убывание (*calando, morendo*). Она возникает из тишины и через какое-то время возвращается в нее. Иногда она взрывается экстатическим, долго сдерживаемым *crescendo*, ведя к кульминации или концу. Она составляет формообразующий элемент эволюционных (крупные этюды) и тематически контрастных (сонатные аллегро) форм, а прежде всего — больших одночастных свободных форм: баллад, некоторых скерцо и ноктюрнов, больших вальсов, мазурок и полонезов.

Плоскостная динамика обладает скачковой, дискретной природой. Отдельные, отчетливо определенные фрагменты произведения, его фразы, периоды и части выдерживаются на одном уровне громкости. При более частой смене этого уровня может идти речь о «регистрающей» динамике, когда переход из одной плоскости в другую, лишенный «модуляции» *crescendo* или *decrescendo*, равнозначен механическому переносу. Динамика плоскостного характера свойственна четко расчлененным формам, основанным на чередовании, повторении и явном контрасте, то есть прежде всего танцам и маршам, а также, в меньшей степени, вариациям и рондо. В чистом виде она выступает в творчестве ранних лет, особенно в произведениях, навеянных фольклором. Эта динамика является одной из составляющих общей динамической структуры определенной части ноктюрнов (*piano/forte/piano*) и скерцо (*forte/piano/forte*).

Общая динамическая структура произведения создается у Шопена чаще всего во взаимодействии динамики обоих видов. В *Прелюдии A-dur* из оп. 28 плоскостная динамика обогащается заключительным разрастанием (т. 11–16). В *Прелюдии c-moll* регистрающая динамика (форма с двойным эхо: *ff, p, pp*) дополнена *crescendo* последних тактов:

Прелюдия c-moll оп. 28/20, т. 1–13





В Мазурке *D-dur* из оп. 33 крайние части наполнены чисто регистровой динамической игрой, состоящей в постоянном чередовании восьмитактов, исполняемых то *forte*, то *pianissimo* (*pp*) — на манер эха (*f, pp, f, pp, f, pp*). Средняя же часть (*B-dur*, т. 49–64) сформирована иначе — с помощью крещендирующей динамики (*p, f, cresc. ff*). В Траурном марше из *Сонаты b-moll* подобное сочетание двух видов общей динамики происходит обратным образом: сам марш сформирован крещендирующей динамикой⁹¹, в то время как его трио — плоскостной.

3. Фразовая динамика, относящаяся к динамике в микромасштабе и, следовательно, динамически формирующая фразу и тему, проявляется также в двух различных видах: пульсирующей и статичной.

Пульсирующая, или микрокрещендирующая динамика имеет протяженную, недискретную природу. Ее можно сравнить с экспрессивными колебаниями взволнованного голоса. У Шопена она присутствует во всех кантиленных темах, повсюду, где фортепиано начинает пение — особенно связанное с категорией *espressivo*. Ее легко узнать по способу записи: вилички, обозначающие *crescendo* и *diminuendo*, сопровождают подъем и спад мелодии такт за тактом, как это видно, например, в *Прелюдиях b-moll* (т. 14–16, 26–29 и т. д.) и *B-dur* (т. 1–16) из оп. 28, в *Этюде E-dur* из оп. 10 (т. 1–16) или в *Вальсе As-dur* WN 48:

Lento (♩ = 138)

Вальс *As-dur* WN 48, т. 1–6



Статичная динамика, соответствующая плоскостной в микромасштабе, обладает скачковой, дискретной природой. Она аналогична лишенной вибрации игре на клавишных инструментах. Она выступает прежде всего в танцах, этюдах и рондо, произведениях, основанных на построении мотивов и фраз, их повторении и секвенционном транспонировании:

Allegretto

Мазурка *h-moll* op. 30/2, т. 1–16

The musical score for the first system of the Mazurka in h-moll, Op. 30/2, measures 1-16. It is written for piano in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score shows a piano (p) dynamic in measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15, and a forte (f) dynamic in measures 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, and 16. There are triplets in measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15. A 'Red' marking with asterisks is present in measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15. The second system continues the piece with similar dynamics and markings. The third system also continues the piece with similar dynamics and markings.

4. Оба главных типа динамики — структурный и фактурный — сосуществуют в произведении, взаимно дополняя друг друга или ведя между собой спор. В одних произведениях главный акцент ставится на структурной динамике (так называемый крупный динамический план), в других — на фактурной (явное динамическое моделирование тематизма). В *Балладе F-dur* и *Скерцо h-moll* различия динамики формируют большую структуру произведения. В *Скерцо b-moll* и в *Полонезе es-moll* динамика изменяет мотив за мотивом, разнообразя музыкальное повествование от фразы к фразе:

Полонез *es-moll* op. 26/2, т. 172–175

The musical score for the Polonaise in es-moll, Op. 26/2, measures 172-175. It is written for piano in 3/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score shows a crescendo (cresc.) in measures 172 and 173, and a decrescendo (decresc.) in measures 174 and 175. There are triplets in measures 172 and 173. A 'Red' marking with asterisks is present in measures 172 and 173. The tempo markings are 'accel. e stretto' in measures 172 and 173, 'rit. assai' in measure 174, and 'lento' in measure 175. The dynamics are 'ff' in measure 174 and 'ppp' in measure 175.

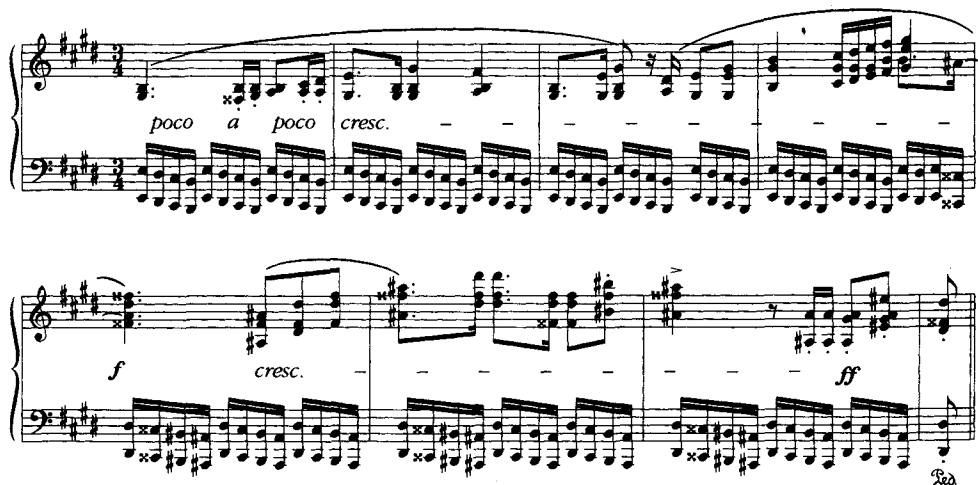
Крепендирующая динамика, дополненная своим фразовым аналогом — пульсирующей динамикой, создает динамическую идиому *Баллады g-moll*. Плоскостная динамика, дополненная статичной, — идиому Траурного марша из *Сонаты b-moll*. Контрапункт различных планов этой динамической полифонии иногда приносит совершенно необычные результаты. В *Doppio movimento Сонаты b-moll* в общем плане идет большое *crescendo* (т. 5—38), в то время как в фактурном плане — на фоне непрерывной мотивной пульсации — дополнительно происходит изменчивая, подражающая эху игра динамических регистров (*forte/piano*):

Соната b-moll, Doppio movimento, т. 17—20



Случается, что дополнение происходит «крестообразно» — не углубляет, двигаясь в том же направлении, а противостоит. Тогда появляются идиомы такого необычного рода экспрессии, как, например, кремендирующе-статичный. *In modo geometrico* на наших глазах формируются крайние разделы Траурного марша (структура большого *crescendo* без фразовой пульсации). Похожим образом воплощается знаменитый октавный раздел (т. 83—120) *Полонеза As-dur*.

Полонез As-dur op. 53, т. 113—120



В произведениях ярко выраженного драматического характера — таких, как сонаты или скерцо, — динамика сливается в одно целое с акцентировкой, и тогда возникает ее новый вид: артикуляционная динамика. Мотивы и аккорды выделяются как с помощью силы удара, совмещенной с родом акцентировки, так и тишины, в которой они так неожиданно и резко прозвучали:

Скерцо *b*-moll op. 31, т. 9–22

The image shows a musical score for Chopin's Scherzo in B-flat major, Op. 31, No. 22. The score is in 3/4 time and features a dynamic range from *pp* to *ff*. It includes markings for "8va" (octave up), "Red" (redaction), and various dynamic markings like *pp*, *ff*, *f*, and *p*. The score is divided into two systems, each with a treble and bass staff.

Чаще всего динамика этого типа появляется в особенно экспонируемых моментах: в начале, кульминации, в конце.

5. Возможно ли для динамики, определяемой все же относительно, принять какое-то абсолютное измерение, касающееся звуковой реализации? Сообщения о громкости игры Шопена, как мы знаем, противоречивы. Преобладает мнение, что он играл гораздо тише, чем тогда обычно играли, а вся его музыка — в момент ее воплощения — склонялась в сторону *piano*. С другой стороны, в некоторых высказываниях учеников идет речь об акцентах большой силы звучания.

П. Бадура-Скода (1956)⁹² на основании всей сохранившейся информации попытался установить соотношение силы звучания игры Шопена с сегодняшней практикой. Результат оказался знаменательным: шопеновское *ff* могло бы соответствовать нашему *mf*, *f* — нашему *mp*, *p* — нашему *pp-ppp*, а его *pp* — звукам на грани слышимости.

Возникает серьезная проблема. С одной стороны, у нас есть произведение с его внутренними взаимосвязями. При их сохранении, казалось бы, Шопен всегда должен оставаться Шопеном. С другой — каждая ли конкретная динамическая величина, вставленная в эту формулу, действительно решит уравнение? При любой ли произвольной силе звучания будет сохранена та эстетическая ценность, которую называют правдой стиля?

Результаты исследования П. Бадуры-Скоды заставляют задуматься, и невозможно не принимать их во внимание. Но в то же время Шопен написал много значительных произведений, просто требующих для своего существования большого звука: последние полонезы, некоторые части сонат, баллад и скерцо, некоторые этюды. Г. Ляйтхентритт об *Этюде h*-moll из op. 25 писал, что «грохочущий, как раскаты грома, марш октав в обеих руках одновременно — это сильнейший из эффектов, на которые вообще способен рояль. Такой гремющей массы звуков

было бы напрасно искать до Шопена»⁹³. Итак, без выразительного расхождения между тройным *piano* и тройным *forte* невозможно представить сегодня верного воплощения многих произведений Шопена. Чрезмерный сдвиг в сторону *piano* мог бы не достичь потенциально заключенной в них полноты.

Современный пианист, который одновременно хочет быть верным Шопену, стоит — что касается реальной громкости звучания — перед проблемой квадратуры круга.

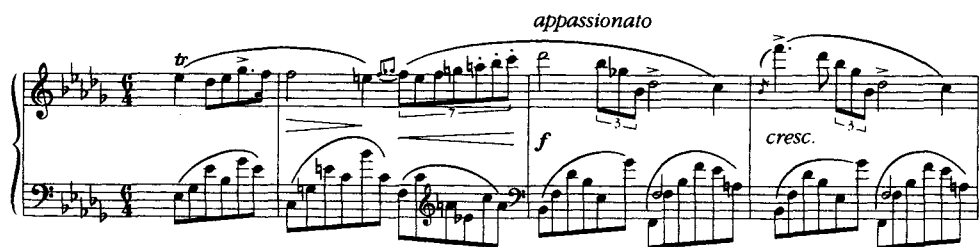
2. Артикуляция

В своем главнейшем значении понятие «артикуляция» включает в себя все моменты произведения, которые с точки зрения его морфологии касаются слитности или раздельности отдельных звуков, мотивов и фраз, а с точки зрения функций — участвуют в придании музыкальному высказыванию нужного с м ы с л а . Таким образом понимаемая артикуляция состоит из акцентировки и артикуляции в собственном смысле, фразировки, а также, дополнительно, аппликатуры и педализации.

Для Шопена — и не только для него, но и для его эпохи — музыка являлась аналогом речи, а правильная артикуляция звуковой последовательности вырастала до уровня основного задания интерпретирующего произведение пианиста. Как известно из высказывания Я. Клециньского (1879)⁹⁴, «вся теория стиля, которую Шопен преподавал своим ученикам, основывалась на аналогии с человеческой речью, с декламацией, а значит, опиралась на правильное разделение на фразы, на верную пунктуацию». Еще сильнее значение артикуляции подчеркивалось в высказывании Кароля Микули (1880)⁹⁵: «Все свое внимание Шопен сосредоточивал на правильной фразировке. Неверная фразировка вызывала у него сравнение, которое он часто любил повторять: „Это так, словно кто-то произносит текст на языке, которого не знает [...] порой останавливаясь поэтому даже в середине какого-нибудь слова. Своей варварской фразировкой такой лжемузыкант выдает, что музыка для него родным языком не является“».

1. Акцентировка и артикуляция в собственном смысле, взаимодействуя друг с другом, выполняют в произведении роль, подобную той, которую в речи выполняет просодия: они концентрируют вокруг выделенного акцентом звука или аккорда всю мотивную группу и в то же время объединяют и разделяют, придают мотивам и фразам выразительность и характер:

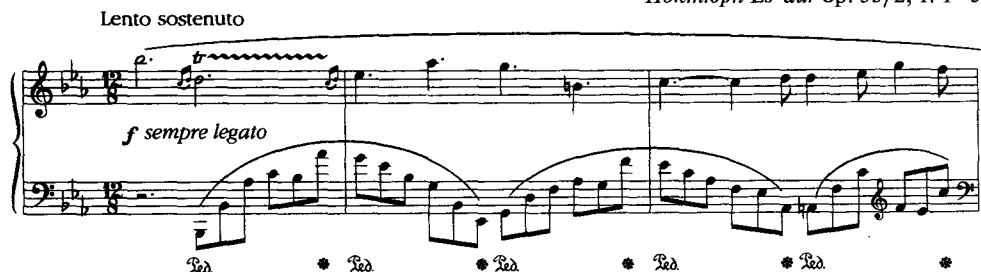
Ноктюрн *b-moll* op. 9/1, т. 13–16



Средства артикуляции естественным образом делятся прежде всего на те, которые собирают и объединяют, и те, которые разделяют и выделяют, хотя звуковая реальность произведения бывает, конечно, значительно богаче.

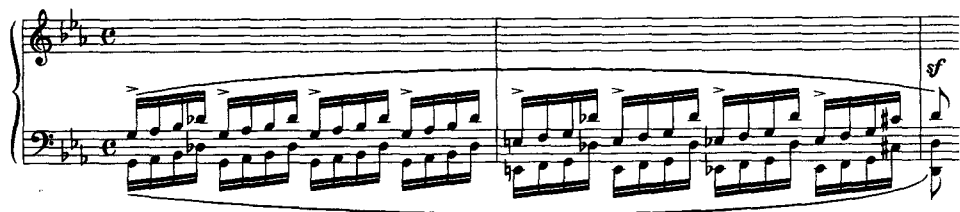
Объединяющий вид артикуляции является у Шопена основным для музыкального повествования. Певучее *legato*, *legato cantabile* стало одной из отличительных черт шопеновского стиля — как композиторского, так и исполнительского. По рассказам учеников, он рефреном повторял: «Нужно петь пальцами»⁹⁶. Впрочем, это был общий принцип в среде пианистов-композиторов тридцатых и сороковых годов XIX века. Тому же учили Ф. Калькбреннер, А. Герц и С. Тальберг⁹⁷. Шопен лишь воплотил в жизнь тенденции эпохи наилучшим, неподражаемым образом. Он применял несколько видов *legato*, обозначая их графически лигой, а часто также словами: «обычное» *legato*, повсеместно присутствующее, особенно — хотя и не только — в разделах *cantabile* и *dolce*:

Ноктюрн *Es-dur* op. 55/2, т. 1—3



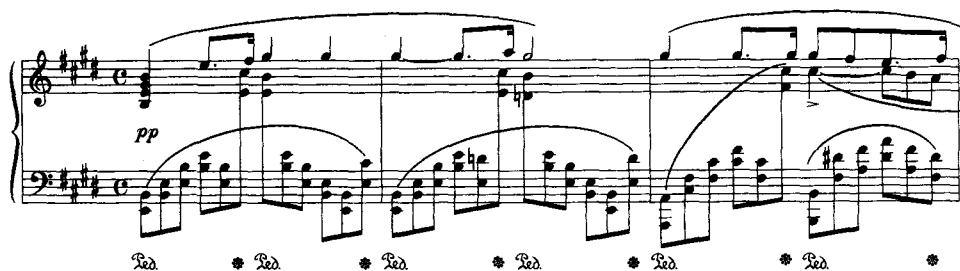
акценированное *legato*, связанное с разделами *espressivo* или *agitato*:

Рондо *Es-dur* op. 16, т. 29—31



и «полулегато» (именуемое также *non legato*), выделяющее пограничные моменты:

Вариации *E-dur* WN 4, т. 14—16



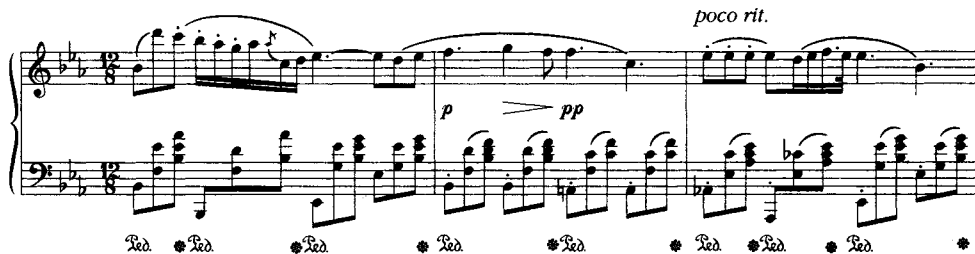
Считается (М. Оттих, 1958)⁹⁸, что Шопен первый перенес из практики бельканто на фортепиано вокальные *portamento*, суть которых Г. Риман определил как «изменения высоты, исполняемые без прерывания плавного потока звуков». Шопен использовал их прежде всего в ноктюрнах, а также в концертных адажио и вальсах:

Вальс *cis-moll* op. 64/2, т. 12–16



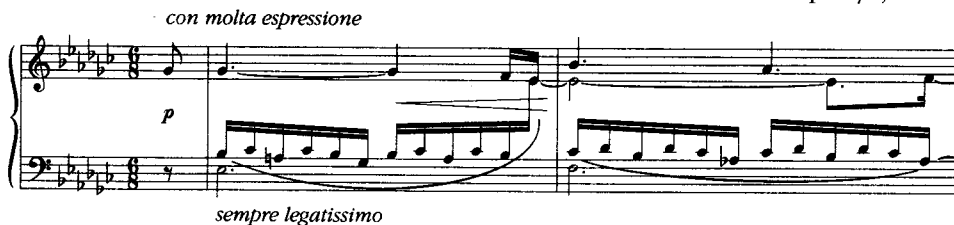
Portato, родственное *portamento* и *non legato*, обязано своим происхождением технике клавикорда:

Ноктюрн *Es-dur* op. 9/2, т. 8–10



В моменты усиленной экспрессии композитор обращается к крайним средствам объединяющего порядка. Тогда появляются типы артикуляции, приближенные к *глиссандо*: *molto legato*, *legatissimo*, *pesante*. Когда мы слышим *Этюд f-moll* из op. 25, у нас создается впечатление, что сама мелодическая линия, без указания об исполнении (*molto legato*), воплощает предельную слитность звуков. Подобное ощущение приносит и изучение *Этюдa es-moll* из op. 10, в котором характер *con molta espressione* дополнительно определяется поочередно словами: *sempre legatissimo* (с т. 1), *sempre legato* (с т. 8) и *pesante* (с т. 16):

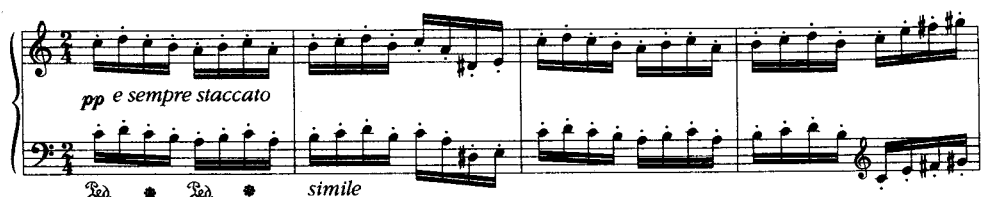
Этюд es-moll op. 10/6, т. 1–2



Особенно близки к отсутствующему у Шопена глissандо хроматические ходы, например, такие, которые открывают *Полонез As-dur* op. 53 (т. 1–2, 5–6, 9–10 и 11–12) или динамизируют коду *Вальса As-dur* op. 42 (т. 239–244).

Разделяющий вид артикуляции выполняет роль контрапункта по отношению к доминирующему у Шопена *legato*. Он дополнительно определяет характер исполнения мотивов или целых разделов, выдержанных в экспрессии *leggero*, *scherzando* или *brillante*. Он выступает прежде всего в двух формах, связанных с более легким или же более выразительным исполнением: как *staccato* или как *spiccato*. *Staccato*, довольно частое в особенности в юношеский и виртуозный периоды творчества, чаще всего можно встретить в рондо, вариациях, этюдах и вальсах:

Рондо C-dur WN 15, т. 111–114, I фортепиано



Вальс Es-dur op. 18, т. 184–192



Шопеновское *spiccato* оставляет впечатление артикуляции, перенесенной на фортепиано со скрипки Паганини. Наиболее наглядное применение этой выразительной разновидности *staccato* содержат *Вариации на тему «Дон Жуана»* — *spiccato* является единственным средством артикуляции, которое Шопен предназначил для «токатной» IV вариации:

Вариации B-dur op. 2, вариация IV, т. 1–6



Особую роль *spiccato* играет в *Этюде a-moll* оп. 25 № 4:



Артикуляция *spiccato* полностью распространилась здесь на партию левой руки; в правой появляются поочередно: *spiccato*, *legato*, а также два рода динамических акцентов (> и ^). Одним из типов артикуляции разделяющего вида является также арпеджо, дробящее аккорд на отдельные звуки. Оно спорадически встречается чаще всего в ноктюрнах и мазурках, а также, реже, в крупных свободных формах. В *Прелюдии cis-moll* из оп. 28 арпеджо становится важным, а в *Этюде Es-dur* из оп. 10 — единственным типом артикуляции:

Этюд Es-dur оп. 10/11, т. 1–3



Разумеется, Шопен обычно употребляет попеременно, а иногда и одновременно, оба вида артикуляции. Последовательная смена составляет форму некоторых жанров, особенно танцевальных. Переплетение тем в «разделяющем» *leggiero* (или *brillante*) и «соединяющем» *dolce* (или *cantabile*, или *espressivo*) сделалось, например, принципом вальсов (ср. *Es-dur* оп. 18, *As-dur* оп. 34, *As-dur* оп. 42). Однако обычно разные виды артикуляции встречаются или сталкиваются в пределах малых отрезков музыкального повествования, в лирических эпизодах — различаясь, в драматических — контрастируя:

Соната b-moll оп. 35, скерцо, т. 1–5



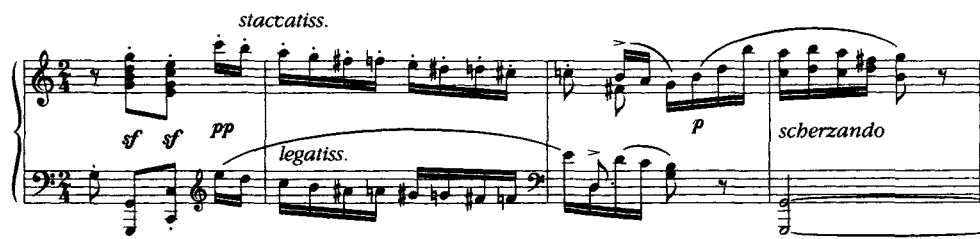
Участие артикуляции в построении мотивов и фраз проявляется с особой силой в скерцо (например, *b-moll* op. 31, *cis-moll* op. 39) и полонезах (*es-moll* из op. 26, *c-moll* из op. 40, *As-dur* op. 53):

Полонез *As-dur* op. 53, т. 33–36



Нередко Шопен заставляет звучать одновременно оба вида артикуляции — в раннем *Пондо C-dur* он соединяет *legatissimo* со *staccatissimo*:

Пондо *C-dur* WN 15, т. 206–209



В этюдах (*f-moll* из op. 10 и *Des-dur* из *Трех новых этюдов*) одновременное соединение *legato* со *staccato* (или *non legato*) служит экспрессии, имея одновременно дидактическую цель.

2. Фразировку музыкального повествования можно считать высшей степенью артикуляции. Как артикуляция в собственном смысле слова совместно с акцентировкой концентрирует вокруг акцента и выделяет отдельные звуки, аккорды и мотивы, так фразировка объединяет в неразрывное целое и выделяет из музыкального потока звуковую струю, имеющую размеры и характер фразы, предложения, периода, высказывания. В перспективе музыки как «звуковой речи» фразировка может соответствовать синтаксису речи, рассматриваемому на уровне предложения, несущего некий смысл, правда, через отдельные слова, но как бы уже поверх них. Место акцентировки слов (просодии) на этом уровне занимает интонация предложения, формально определяемая его пунктуацией, а с точки зрения значения и экспрессии — смыслом высказывания.

Вопрос шопеновской фразировки стал темой монографического очерка Томаса Хиггинса (1979). Исследовав вопрос интерпретации произведений Шопена в целом (1967)⁹⁹, он сосредоточил внимание на графической записи фразировки, на фразовой лиге. Он выделил несколько ее видов (4), выполняющих разные

функции и различающихся по размерам: от коротких артикуляционных лиг — до лиг, занимающих значительные пространства произведения. Одна из лиг *Скерцо b-moll* объединяет в одно целое высказывание из 32 тактов. По мнению Хиггинса, фразовые лиги следует признать конститутивными для мелодического синтаксиса произведений, обычно хотя не всегда параллельного гармоническому синтаксису. Как мелкие артикуляционные лиги, подкрепленные акцентировкой, вносят контрапункт мотивов, противостоящий метру, так и фразовые лиги вступают в диалог с гармонической структурой.

Шопен фразировал развертывание произведения уже на уровне черновиков. С годами у него появилась тенденция удлинять фразы. В рамках одного произведения (ср. *Прелюдия E-dur*) также можно встретить постепенно удлиняющиеся фразы. Довольно рано (*Вариации* op. 2) он стал применять параллельную двухуровневую фразировку (фразовые лиги над артикуляционными, тематические над мотивными). Фразовые лиги нередко проходят у Шопена над паузами, поставленными как бы для того, чтобы перевести дыхание. Они олицетворяют глубокий вздох мелодии, всматривающейся в далекую цель, иногда выражают ее «воспарение и полет в высоте». Выделенная лигой «поэтическая фраза»¹⁰⁰, стоящая выше любой артикуляции, расходящаяся с гармоническим синтаксисом и метрическим течением, придает произведениям этого художника неповторимое поэтическое обличье. По мнению Т. Хиггинса, «поэтичность фразы Шопена не может сравниться ни с какой иной; и ни один элемент нотации у Шопена не расходится с общепринятыми правилами того времени больше, чем лига¹⁰¹.

3. Аппликатура является у Шопена системой, далекой от всякой случайности, отработанной и проверенной на собственной игре и на игре учеников. Принципы аппликатуры известны нам из набросков к фортепианному *Методу*, а их применение — из экземпляров нот учеников и учениц, которым он вписывал иногда подробные решения¹⁰². В рукописях и первых изданиях он отмечал лишь необычную аппликатуру; впрочем, не везде, например в *скерцо* эти обозначения отсутствуют. Определенное влияние на шопеновскую аппликатуру мог оказать — через свою школу игры на фортепиано 1828 года¹⁰³ — И. Н. Гуммель, что, впрочем, не доказано.

Целью, к которой стремился Шопен, создавая свою систему аппликатуры, было сохранение плавности и мягкости звукового потока при его максимальной дифференциации. «Существует столько же видов звука, — читаем мы в набросках к *Методу*, — сколько пальцев на руках». Искусство аппликатуры состоит не в нивелировании, но в использовании естественного различия отдельных пальцев по силе удара с целью избежать впечатления автоматизма и механистичности. По словам учеников, Шопен рекомендовал им искать как можно больше вариантов звучания — сам он мог найти почти двадцать способов удара по клавише.

Среди приемов и методов, которые можно прочесть по расстановке пальцев, обозначенной в рукописях, первых изданиях и экземплярах учеников, некоторые вызывают особый интерес.

а) Подчеркнутое применение третьего пальца, который Шопен называл «великим певцом». Все три разделенных паузами звука, начинающие драматически

напряженную мелодию *Ноктюрна с-moll*, Шопен велит играть одним и тем же третьим пальцем:

Ноктюрн с-moll op. 48/1, т. 1–2



б) Полное использование четвертого и пятого пальцев, прежде остававшихся в тени:

Этюд а-moll op. 10/2, т. 1–2



Ю. М. Хоминский считает, что тип фактуры, примененный композитором для хроматической гаммы, эти добавленные двойные ноты, появились по технико-пианистической причине: для подключения четвертого и пятого пальцев.

с) Применение первого пальца на черных клавишах:

Колыбельная Des-dur op. 57, т. 47–48



д) Удар одним и тем же пальцем по соседним клавишам (как видно уже из предыдущего примера) — прием, применяемый необыкновенно часто и касающийся всех пяти пальцев. Ж.-Ж. Айгельдинер (1988) составил обширный список произведений¹⁰⁴, в которых Шопен заставляет именно таким способом достигать плавности повествования, *legato cantabile*:

Ноктюрн Es-dur op. 9/2, т. 26–27



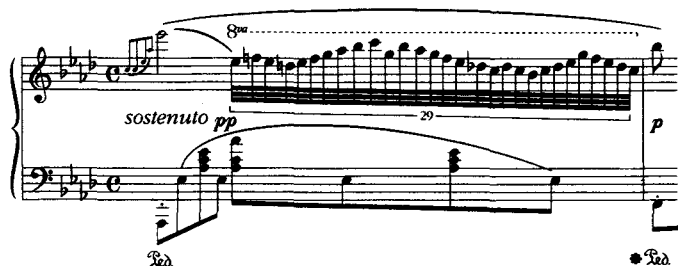
е) Особое подкладывание пальцев (например, первого под пятый) или особая их последовательность (например, третий после четвертого при движении вверх).

4. Педализация Шопена выходила за рамки традиций его времени. Она соединяла в себе кажущееся противоречие суровой сдержанности и тонкости, близкой импрессионистическим эффектам. Свидетельства учеников единодушны: Ф. Мюллер-Штрайхер призналась Ф. Никсу¹⁰⁵, что Шопен не выносил злоупотребления педалью. Сам он в ее использовании «достиг мастерства, совершеннейшего из возможных». При этом он говорил, что «правильно пользоваться

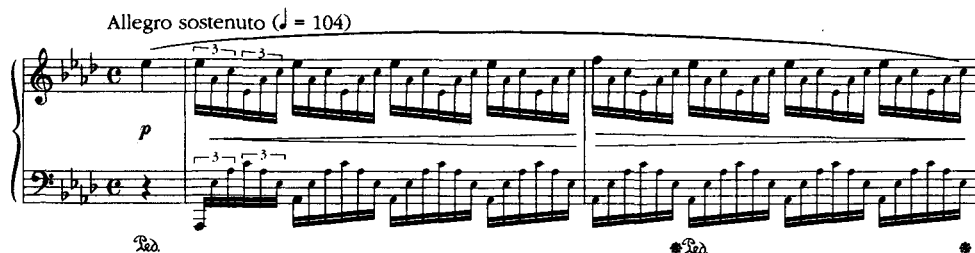
педалью учатся до конца жизни». Похожие сведения Кароль Микули сообщил Р. Кочальскому, а Марцелина Чарторыска — Я Клечиньскому. Огюст Франкомм записал слова Шопена, обращенные к одной из учениц: «Пожалуйста, попробуйте сначала исполнить это *piano* без помощи педали». Часто приводят острое замечание Шопена из письма Я. Матушиньскому, относящееся к пианисту Сигизмунду Тальбергу, с которым он только что познакомился в Вене: «Здорово играет, но не мой человек [...] *piano* дает педалью, а не рукой»¹⁰⁶. По мнению Я. Клечиньского, Шопен все же применял педаль *una corda*, хотя очень редко и в особых местах, таких, как, например, такты 21–28 *Прелюдии Fis-dur* из ор. 28, такты 65–96 *Вальса cis-moll* из ор. 64 или такты 305–388 *Скерцо h-moll*¹⁰⁷. Он использовал также сочетание обеих педалей — как добавляет Клечиньский, «мастерски».

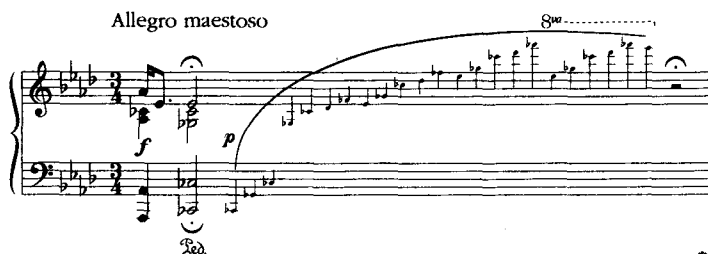
Определяя метод Шопена, можно говорить о сдержанности, осторожности и умеренности, продуманности и «замечательном такте» (А. Мармонтель); в то же время об изысканности и утонченности (Ф. Никс), смелости и новаторстве. Т. Хиггинс в работе, касающейся интерпретации творчества Шопена (1966)¹⁰⁸, в десяти пунктах перечисляет особые моменты его педализации. Вот некоторые из них: применение педали (1) в диатонических гаммах и пассажах; (2) на посторонних звуках. Ее применение (3) вопреки паузам, словно поверх них; (4) вопреки наложению двух различных гармонических функций; (5) вопреки расхождению границ действия педали с границами гармонического и фразового синтаксиса. Кроме того: (6) в квазимонодиических отрывках; а также, наоборот: (8) отсутствие отмены педали при заключительном аккорде произведения. В результате возникает создающая поэтическое настроение романтическая и в то же время нередко предимпрессионистская экспрессия, а также «звуки нежные и мгlistые» (Дж. Абрахам, 1939). Вот три примера из многих возможных — из *Концерта f-moll*, *Этюда As-dur* и *Полонеза-фантазии*:

Концерт f-moll op. 21, Larghetto, т. 75



Этюд As-dur op. 25/1, т. 1–2



Полонез-фантазия *As-dur* op. 61, т. 1

Глубоко своеобразная система педализации Шопена сформировалась не без импульсов, исходивших со стороны позднего Бетховена и М. Клемента, на ее сдержанность могла также повлиять позиция И. Н. Гуммеля (1828)¹⁰⁹.

Шопен проставлял педаль только в особых местах, прежде всего там, где он ждал от исполнителя совершенно необычного звучания. Остальное он оставлял для индивидуальных решений, так же, как индивидуальна и неповторима была его собственная игра, порождавшая — как напоминает Я. Экер (1992)¹¹⁰ — «красочные педальные эффекты», которые современники «называли просто невыносимыми».

3. Колористика

Необычайное ощущение тембра считается признаком стиля Шопена¹¹¹. Как заметил А. Фрончевич (1958), «таким обладал только Дебюсси»¹¹². Парадокс в том, что, несмотря на столь высокую чувствительность в этой сфере, Шопен сосредоточился на тембре, в сущности, одного лишь инструмента. Существовая между яркостью оркестра Г. Берлиоза и блеском оркестра Ф. Листа, он остался верен тембру фортепиано с присущими ему тонкими нюансами звучания.

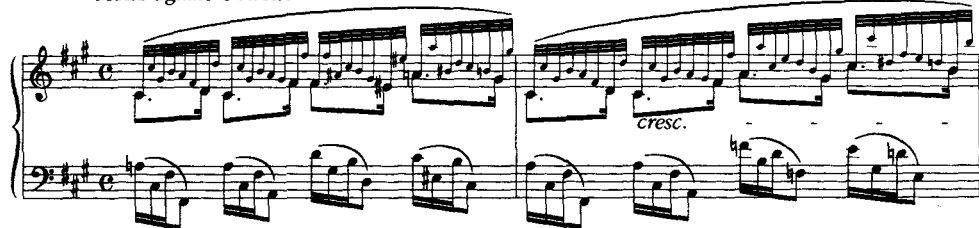
1. Тембр фортепиано, его многосторонняя дифференциация не основаны у Шопена на транспозиции на этот инструмент звучания оркестра. «Оркестровость» фортепианной музыки будет отличать Шумана, автора *Симфонических этюдов*, а позднее, по-иному, — Листа, создателя фортепианных поэм, включенных в *Годы странствий* и предвосхитивших своей «звукозаписью» симфонические поэмы¹¹³. Тембр у Шопена порождается прежде всего самим фортепиано, его акустическими особенностями, открывающимися в ежедневной пианистической практике, и знанием, какие звуки в каком регистре создают гармоничное созвучие. Достаточно вслушаться в широкую гармонию аккордов аккомпанемента в *Ноктюрнах* из op. 27 или в серию обертонов (до 9 включительно), звучащих, например, в *Этюде e-moll* из op. 25:

Этюд *e-moll* op. 25/5, т. 138

Колористические эффекты имеют разнообразное происхождение и различно интерпретируются. З. Лисса (1959)¹¹⁴ составляет перечень средств, вызывающих у Шопена ощутимо слышимое изменение тембра. Тембр зависит: (1) от типа и густоты фактуры (прозрачная/густая); (2) от степени ее плотности (сжатая/широкая); (3) от регистра (светлый/темный); а также (4) от рода взаимодействия агогики, динамики, артикуляции и педализации (яркий/матовый). Ю. М. Хоминский (1959)¹¹⁵ приписывает «высвобождение элемента звучания» прежде всего воздействию агогики и типу фактуры. Ее сведение к одноголосию, например в финальном *Presto Сонаты b-moll*, приводит в действие сонористические качества, обыкновенно занимающие пространство, покинутое гармонией. Их появлению способствует экстремальный темп: очень быстрый, превращающий партию аккомпанемента в однородную, но изменчивую полосу звучания, как в *molto agitato Прелюдии fis-moll*:

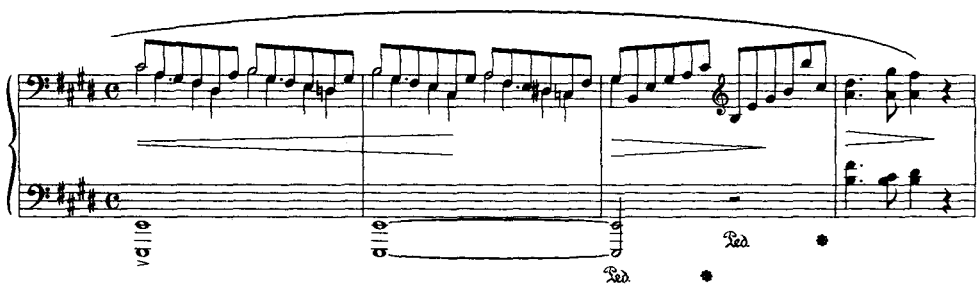
Прелюдия fis-moll op. 28/8, т. 19–20

Molto agitato e stretto



или очень медленный, позволяющий постепенно прозвучать структурно дифференцированным аккордам, как в *Largo sostenuto Сонаты h-moll*:

Соната h-moll op. 58, *Largo*, т. 34–37

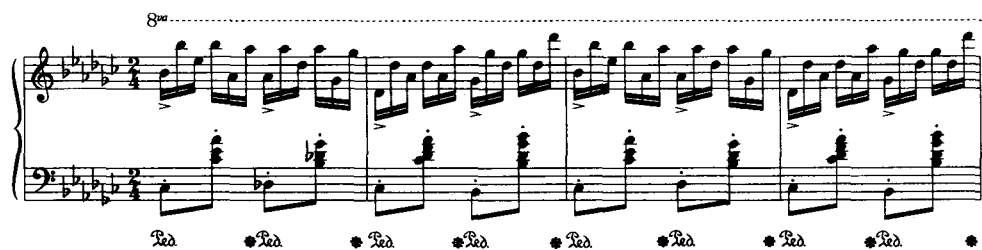


С. Лобачевска (1966)¹¹⁶ акцентирует роль разницы регистров. Переход из низкого регистра в высокий вызывает впечатление просветления тембра (*Мазурка cis-moll* из op. 41, т. 13–20), переход в низкий — его потемнения (*Мазурка c-moll* из op. 56, т. 17–22). Существуют также отрывки, выдержанные в высоком регистре — светлые, «оксифонические» (например, такты 15–16 *Прелюдии F-dur*), — и в низком — темные, «барифонические» (*Ноктюрн G-dur* из op. 37, т. 27–32)¹¹⁷.

Шопен иногда дополнительно определяет словами род звучания, предписывая лирическим моментам интимное *sotto voce*, нежное *dolce*, *dolcissimo*, *raddolcendo*, а виртуозным — блестящее *brillante* или скользящее по поверхности *leggeramente*.

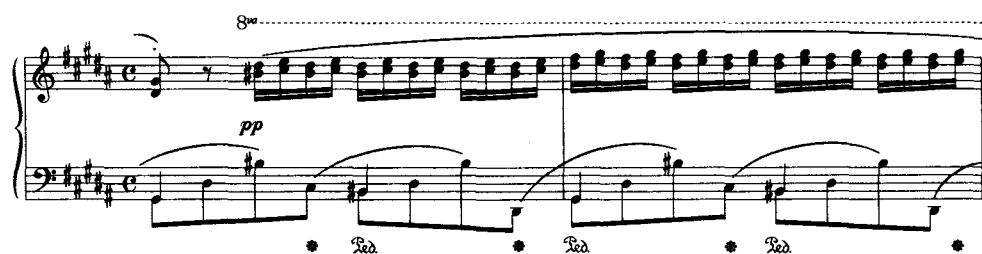
Однако обычно род звучания дается опосредованно, через определение других музыкальных элементов. Разнообразие звучаний у Шопена побуждало интерпретаторов находить им хотя бы приблизительные словесные соответствия. По мнению З. Яхимецкого, звучание *Этюда Ges-dur* — стеклянное и металлическое:

Этюд Ges-dur op. 10/5, т. 57–60



С. Лобачевской *Этюд gis-moll* кажется мерцающим:

Этюд gis-moll op. 25/6, т. 53–54



А. Фрончкевич слышит первые такты *Концерта f-moll* как лучистые:

Концерт f-moll op. 21, larghetto, т. 6–9



По мнению И. Бэлзы, некоторые отрывки финала *Сонаты h-moll* звучат ярко и сверкающе. В свою очередь многие интерпретаторы *Колыбельной* слышат в ней полные нюансы, приглушенные, пастельные звучания.

Невозможно не согласиться с формулировкой Гельмута Федерхофера (1987): «Богатство тембров, которые Шопен мог извлечь из фортепиано, неисчерпаемо. Его оригинальность в этой области никогда не подвергалась сомнению и не оспаривалась»¹¹⁸.

2. В свою очередь вопрос инструментовки время от времени вызывал споры. Шопен сочинил шесть произведений для фортепиано и оркестра — два концерта, цикл вариаций, фантазию-попурри, танцевальное рондо и танцевальный диптих. При звуковом воплощении каждого из них допускалось исполнение, например, в сопровождении одних смычковых или второго рояля и даже без сопровождения — партия фортепиано тогда дополнялась темами, заимствованными у оркестра.

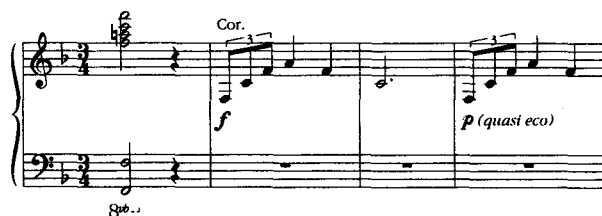
Иногда вызывает сомнение аутентичность оркестровки. Не подкрепленные документами подозрения делают корректором, консультантом, соавтором, а возможно, даже автором партии аккомпанемента соученика Шопена по классу композиции у Ю. Эльснера, И. Ф. Добжиньского, а по некоторым предположениям — Т. Нидецкого. В конце пятидесятых годов публичную дискуссию по этому поводу, впрочем, не доведенную до конца, вели С. Следзиньский, А. Фрончкевич и Я. Экер¹¹⁹.

Неуверенность в подлинности инструментального воплощения аккомпанемента вместе с низкой оценкой его эстетической весомости оправдывала создание новых инструментовок или исправление традиционных. Известны попытки исправить «плохо звучащие» *tutti*, диалогически «активизировать» партию сопровождения, исправить замеченные недостатки оркестровой «экономии» (например, партии тромбона и альтов). Попытки новой инструментовки концертов предпринимали: К. Клиндворт (1878), К. Таузиг (ок. 1880), А. Мюнххаймер, М. Балакирев (ок. 1910), Э. Гранадос, Т. Кассерн, Г. Фительберг (ок. 1949), К. Вилкомирский, С. Аскенасе (1957), К. Сикорский (1960) и некоторые другие¹²⁰.

Не подлежит сомнению, что партия оркестра у Шопена имеет характер сопровождения, а не равноправного участия. Его концертные произведения представляют собой отдельный, отличающийся как от бетховенского, так и от романтического тип инструментовки: раннеромантический. К тому же он обременен преодолеваемыми им, но еще ощутимыми тенденциями стиля *brillant*. Главный голос принадлежит здесь солисту. Функция оркестра сводится к созданию настроения, фона для фортепиано. При такой концепции задача инструментовки была исполнена прекрасно — она не требует никаких исправлений или дополнений. Дж. Абрахам (1963), подчеркивая неповторимую «поэтичность» шопеновской инструментовки, обратил внимание на дистанцию, которая отделяет ее от инструментовок учителя, Ю. Эльснера: «Звучание оркестра у Шопена отличается более благородная, тонкая и изобретательная колористика»¹²¹. Смело можно дополнить это сравнение с Эльснером именами композиторов направления *brillant*: Гуммеля,

Фильда, Риса, Герца, Калькбреннера. Некоторые моменты шопеновской инструментовки обращают на себя внимание счастливыми решениями. Звучание струнных: (1) приглушенное сурдинами (*Larghetto Концерта е-молл*), (2) взволнованное, из-за применения *tremolando* (*Larghetto Концерта f-молл*), (3) характерное, в результате использования артикуляционных приемов игры *col legno* (финал *Концерта f-молл*) и *pizzicato* (*Фантазия А-дур, Краковяк*). В партиях духовых инструментов: (1) диалоги флейты, гобоя, кларнета, а особенно фагота — с фортепиано, в основном в разработках обоих концертов, (2) имитация духовых инструментов, (3) тонкий органный пункт валторны, сопровождающий лирическую тему фортепиано, и характерная (а возможно, звукоподражательная) сигнальная реплика той же валторны перед концовкой финала *Концерта f-молл*:

Концерт f-молл op. 21, *Allegro vivace*, т. 406–408



Особый интерес современников вызвало вышеупомянутое *concitato* струнных, создающее драматически взволнованный фон для унисонного речитатива фортепиано в *Larghetto Концерта f-молл* (т. 45–72):

Концерт f-молл op. 21, *Larghetto*, т. 50–52



Гектор Берлиоз считал этот фрагмент достойным, чтобы процитировать его в своем учебнике современной инструментовки (1844).

1. Фактура

Этот многозначный термин функционирует в двух перспективах: композиторской — тогда речь может идти о гомофонной или о полифонической фактуре, — и исполнительской, при которой выступает подразделение на вокальную и инструментальную фактуру. Фактура Шопена, как относящаяся к творчеству классико-романтической эры, определяется принципами гомофонии, а как написанная пианистом для фортепиано, подчиняется правилам и возможностям инструмента. Однако все не так просто — в этой музыке бывают моменты, когда приходит черед полифонии, равно как и *bel canto*.

1. Итак, фактура произведений Шопена, рассматриваемая как общий принцип композиторского мышления, в соответствии со своей эпохой имеет прежде всего гомофонный характер. Все другие тенденции проявляются на этом фоне как обогащение гомофонии новыми элементами или как ее своеобразное переоплощение.

Среди многих форм гомофонной фактуры три представляются у Шопена преобладающими, и можно определить их согласно жанрам, в которых они чаще всего выступают. Это ноктюрновая, хореическая и хоральная фактуры.

Ноктюрновую фактуру создает мелодия, сопровождаемая фигурацией баса. Этот род фактуры символизировал музыку Шопена в глазах Шумана, когда тот создавал в *Карнавале* музыкальный портрет композитора. Наиболее частый в ноктюрнах, он проявляется также в некоторых прелюдиях и этюдах, в темах для вариаций, а также в лирических темах концертов и сонат:

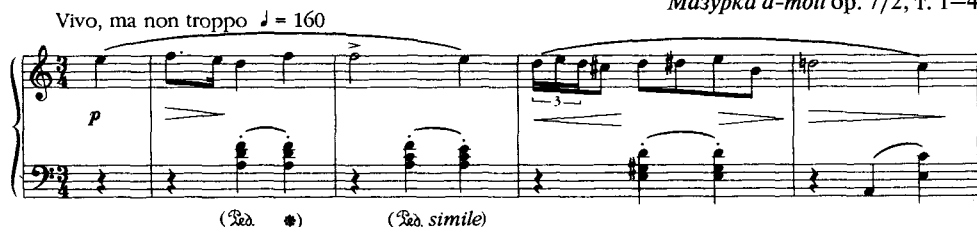
Концерт e-moll op. 11, Allegro maestoso, т. 221–226



Общую модель ноктюрновой фактуры Шопен унаследовал, в частности, от Фильда, однако значительно модифицировал ее: увеличил расстояния между звуками разложенного аккорда, удвоил некоторые его составляющие, активизировал вторичные гармонические явления¹²². Таким образом возникла одна из своеобразных и неповторимых фактурных идиом. Мы имеем право считать, что Шопен сознавал роль и значение соответствующего мелодий аккомпанемента. Когда он писал о собственной музыке, то однажды признался, что «красота часто зависит от аккомпанемента»¹²³. По мнению Альфреда Эйнштейна, придание значения аккомпанементу стало одной из тенденций романтического стиля. Так же убедительно звучит высказывание ученого, что «аккомпанемент стал здесь чем-то вроде комментария»¹²⁴.

Хореической фактурой обладают, разумеется, мазурки, вальсы, полонезы и танцевальные отрывки произведений других жанров. Шопен заимствовал этот род фактуры из прикладной музыки, но какое бесчисленное число вариантов изменяло у него исходную модель, основанную на сопровождении мелодии аккордами!

Мазурка a-moll op. 7/2, т. 1–4



Хоральная фактура встречается не так часто — скорее, даже очень редко. Она пробуждает религиозные ассоциации, во всяком случае, вносит сосредоточенность, серьезность, порой — проблески трансцендентального:

Ноктюрн g-moll op. 15/3, т. 89–96



Ее чистейшие образцы содержатся в обоих *Ноктюрнах g-moll* (из оп. 15 и 37), *Прелюдии c-moll* и *Фантазии f-moll*, а менее явные — в Траурном марше из *Сонаты b-moll*, *Largo Es-dur, poco più lento* из *Ноктюрна c-moll* оп. 48 и *Meno mosso* из *Скерцо cis-moll*.

Склонность Шопена к полифонизации гомофонной фактуры дважды усиливалась. Первый раз во время обучения у Эльснера, в этом вопросе опиравшегося, очевидно, на учебник И. Ф. Кирнбергера (*Die Kunst des reinen Satzes*). Попытки использования контрапункта столкнулись тогда со стилем *brillant*; следы полифонизации остались в Интродукции к *Вариациям B-dur* оп. 2, в *Allegro maestoso* из *Сонаты c-moll* оп. 4 и в *Скерцо Трио g-moll* оп. 8, однако стиль *brillant* взял верх. Второй близкий контакт с контрапунктом произошел на вершине уже полностью романтического творчества. Интерес Шопена вызвали только что изданные в Париже учебники Л. Керубини *Cours de contrepoint et fugue* (1837) и И. Г. Кастнера *Théorie abrégée du Contrepoint et la Fugue* (1839). Он написал несколько упражнений и ученическую фугу, но, что еще важнее, должно быть, углубился в более серьезное изучение темы. Гомофонную фактуру, очищенную от внешней виртуозности, он начал обогащать элементами полифонии. Почти все произведения начиная с оп. 50 в большей или меньшей степени проникнуты ими. Имитационная техника, примененная различными способами, формирует течение многих мазурок: двухголосные имитации открывают *Мазурку cis-moll* из оп. 50, чтобы потом мелькать рефреном на протяжении пьесы. В *Мазурке C-dur* из оп. 56 появляется правильный канон в октаву, а в *Мазурке c-moll* из того же опуса царит контрапунктически проводимое возвратное движение:

Мазурка cis-moll оп. 50/3, т. 1–7



Мазурка C-dur оп. 56/2, т. 53–64



Moderato

Мазурка c-moll op. 56/3, т. 1–5



Еще во многих произведениях сороковых годов видны проявления шопеновской полифонии — в балладах, сонатах и полонезах. «В новом мире музыки, который жаждал создать Шопен, — заметил А. Эйнштейн¹²⁵, — имелось место для контрапункта, для сурового стиля Баха, но это так скрыто в собственном стиле композитора, что, как и во всем, что доведено до совершенства, абсолютно не навязывается».

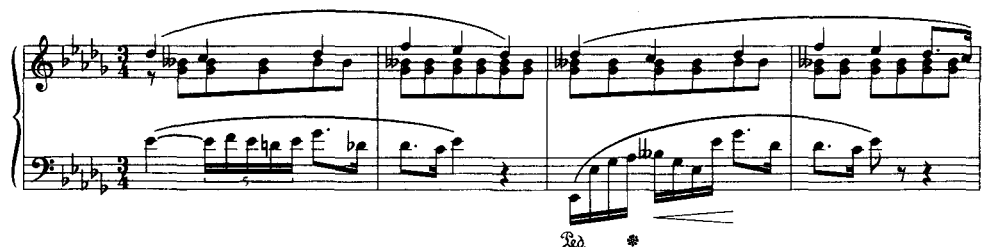
Мелодическая активность нетематических голосов, особенно — хотя и не исключительно — басового голоса, ведет к специфически шопеновскому типу фактуры, названной полимелодической. Б. Вуйчик-Койпрулиан (1929) дополнительно определила ее словом «орнаментальная». Часто имеется в виду род арабески, которая контрапунктически скользит в тени главной мелодии, как в *Этюде es-moll* из оп. 10 или в *Сонате h-moll* — в «побочной мысли» *Allegro*:

Соната h-moll op. 58, *Allegro maestoso*, т. 31–32:



В других случаях, у Шопена особенно частых и прекрасных, две мелодии вступают в диалог. Реже это диалог между сопрано и альтom, как в *Ноктюрне Es-dur* из оп. 55, чаще — между сопрано и басом, как в *Этюде cis-moll* из оп. 25, *Прелюдии h-moll* из оп. 28 или *Полонезе cis-moll* из оп. 26:

Полонез cis-moll op. 26/1, т. 66–69



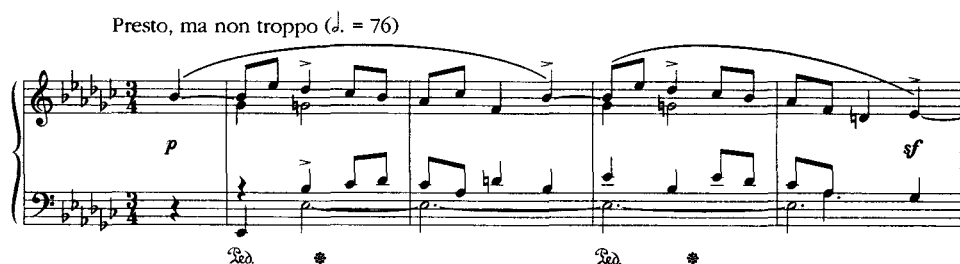
Фольклорное происхождение проявляется в фактуре, сформированной с помощью гетерофонной техники и органного пункта. Она обнаруживается в мазурках, особенно ранних, имитирующих народные первоисточники или стилизованных под них: *cis-moll* и *es-moll* из оп. 6, *f-moll* из оп. 7, *a-moll* из оп. 17 и *C-dur* из оп. 24. В Мазурке *cis-moll* мелодия узкого диапазона опирается на пустую квинту:

Мазурка *cis-moll* оп. 6/2, т. 1–4



В Мазурке *es-moll* точкой опоры для двух гетерофонных линий является тонический органнй пункт:

Мазурка *es-moll* оп. 6/4, т. 1–4



Подобным воздействием, интегрирующим течение произведения, обладает техника *остинато*. Шопен любил вводить ее в финале мазурок (например, *cis-moll* из оп. 24) и полонезов (*fis-moll*). Басовые *остинато* составляют — впрочем, различным способом — конструктивный фундамент *Колыбельной* и *Баркареры*. Особое впечатление оставляет сопрановое *остинато*, уникальное у Шопена, в Мазурке *h-moll* из оп. 30, заполняющее пространство в шестнадцать тактов, с двухтактной формулой, по-разному гармонизованной:

Мазурка *h-moll* оп. 30/2, т. 33–40



Иногда Шопен вводит отрывки, обладающие моноподической фактурой. Л. Бронарский называет их «гармоническими ферматами». Их можно встретить в вальсах, полонезах, ноктюрнах и скерцо, но чаще всего в мазурках; они возникают в определенных местах — в начале произведения (*Мазурки Des-dur* из оп. 30, *cis-moll* из оп. 41) и прежде всего перед репризой (*h-moll* из оп. 33, 17-тактовый отрывок, *As-dur* из 41, *H-dur* из 56, *g-moll* WN 64):

Мазурка g-moll WN 64, т. 33–40

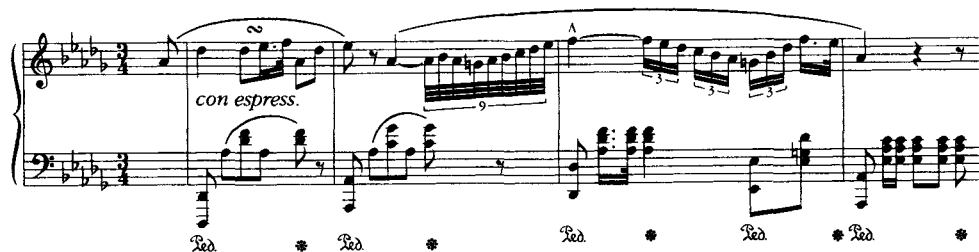


Моноподические фрагменты, предоставленные субъективности пианиста, вносят в произведение дыхание свободного *ad libitum*. Приглушенные и камерные в обычном унисоне, они в октавном усилении (*Rondo à la краковяк*, *Larghetto Концерта f-moll*), а порой даже в двойном октавном (*Ноктюрн c-moll* из оп. 48) приобретают форму драматических декламаций, отсылающих к патетическим страницам Бетховена.

2. Рассмотрение фактуры произведений Шопена в перспективе исполнительских средств вводит в пространство спора о ее происхождении и характере: для одних она — скорее вокальной, для других — инструментальной природы.

В фактуре вокального типа выдержаны кантиленные отрывки, что мотивировано известной страстью Шопена к итальянской музыке и красивому пению. Фактурное и формальное сходство некоторых ноктюрнов (например, *H-dur* из оп. 62) с арией *da capo* является бесспорным, близость неаполитанского бельканто бросается в глаза. Можно предположить, что речь идет о фортепианной транскрипции какой-то арии. В 1826 году Шопен выполнил такую транскрипцию — трио *Полонеза b-moll*, посвященное на прощание В. Кольбергу, содержит тему одной арии из оперы Дж. Россини *Сорока-воровка*:

Полонез b-moll WN 12, Трио, т. 36–39



В орнаментальной кантилене ранних ноктюрнов слышится аналогичная идиома — инструментованная вокальность:

Ноктюрн *Es-dur* оп. 9/2, т. 1–5

Andante (♩ = 132)

p *espress.* *dolce*

f

В сфере, о которой идет речь, у Шопена были предшественники, можно вспомнить инструментальный жанр, именуемый *Gesangszene*, речитативные адажио концертов (например, И. Мошелеса) или ноктюрны Фильда. Если несмотря на это мы имеем право признать правоту Марии Оттих (1938), когда она говорит, что Шопен является родоначальником фортепианного бельканто, — то потому, что никто до него в равной степени не достиг напевности, извлекаемой из инструмента.

Источники вокальности шопеновской мелодики можно также искать в народном пении, в глубоко пережитой песенно-танцевальной традиции польского фольклора. Как заметила Иоланта Возняк (1978)¹²⁶, мелодика мазурок Шопена почти полностью ограничилась диапазоном человеческого голоса — преобладающее большинство народных мазурок, куявьяков и обереквов одновременно и танцуют, и поют. Ю. М. Хоминский увидел элементы вокальной фактуры в тех фрагментах, в которых Шопен — вероятно, применяя на практике науку гармонии и генерал-баса, — использует явно четырехголосную, хоральную фактуру:

Мазурка *fis-moll* оп. 6/1, т. 13–16

rit.

p *pp*

Ноктюрн *g-moll* op. 37/1, т. 41–44

К атрибутам вокальности у Шопена относят также очень итальянскую манеру терцовой и секстовой дублировки напевных мелодий. Прекрасные примеры в этом смысле содержат *Баркарола*, а также *Ноктюрн G-dur* из op. 37 и *Экспромт Fis-dur*. Вокальное, чаще всего итальянское происхождение выдают некоторые виды артикуляции (*portamento*, *parlando*) и способы исполнения (*rubato*). Переноса «прекрасное пение» на фортепиано, Шопену удалось обойти — так сказать, «отцедить» — столь часто связанную с бельканто банальность.

Сложную проблему характера и происхождения шопеновской фактуры весьма убедительно представил Г. Белотти (1977): «Мелодика Шопена явно является инструментальной, однако рождается из вокальной инспирации, ее корни — в вокальной певучести»¹²⁷.

Сторонники клавиатурного происхождения и характера фактуры Шопена делают акцент на его пианистической изобретательности, на «мышлении роялем». С этой точки зрения, композитор шел вслед за великой пианистической традицией виртуозности, созданной в постклассической фазе стиля *brillant* И. Н. Гуммелем, И. Б. Крамером, И. Мошелесом, М. Клементи, Дж. Фильдом и К. М. Вебером. Ю. М. Хоминьский, вместе со своей музыковедческой школой¹²⁸ подробно исследовавший пианистическую фактуру Шопена, представил по пунктам ее убедительную классификацию¹²⁹. Он выделил более десяти видов фактуры, восемь из которых представляются особенно значимыми.

а) «Голосовая» фактура — единственная, являющаяся вокальным реликтом — выступает в двух формах: как полностью сконцентрированная (например, *Мазурка fis-moll* из op. 6) и как основанная на выделенной линии баса (*Ноктюрн g-moll* из op. 37)¹³⁰.

б) Фактура аккордовых вертикалей клавишинного происхождения (первые аккорды *Сонаты b-moll*).

с) Фактура арпеджированных аккордов (*Этюд Es-dur* из op. 10).

д) Сочетание мелодии с аккордикой (*Прелюдия e-moll* из op. 28).

е) Гармоническая фигурация аккордов в нескольких вариантах: фигурация аккордов, разложенных, например, по формуле альбертиевых басов (*Ноктюрн Des-dur* из op. 27) или ломаных аккордов (*Ноктюрн Fis-dur* из op. 15); либо фигурация аккордов, обогащенных мелодически (*Прелюдия G-dur*) или гармонически (конец *Баллады g-moll*).

ф) Фактура параллельной аккордики (*Полонез As-dur* op. 53).

г) Мелодическая фигурация, также в многочисленных вариантах: орнаментальное опевание мелодии (*Этюд cis-moll* из op. 10), фигурирование мело-

дии баса (*Соната h-moll*), хроматизация мелодии, ее обогащение неаккордовыми звуками и т. д.

h) Фактура параллельных терций и секст (*Этюд gis-moll* из оп. 25), а также октавных удвоений (*Скерцо cis-moll*).

Л. Хернади вплотную занялся фортепианной фактурой композиторов уже вполне романтической формации (1963). Признавая за Р. Шуманом достоинство фактурной концентрации, а за Ф. Листом — виртуозности и элегантности, Шопена он характеризовал как композитора, создавшего «наиболее пианистическую фактуру всех времен»¹³¹.

2. Форма

Можно рассматривать ее с многих сторон и на разных уровнях — на уровне музыкального языка, организующего возникшую ранее материю, строительный материал или субстанцию, и на уровне музыкального произведения, музыкального высказывания как отдельного неповторимого единства. Можно сосредоточить внимание на формальных границах, в которых протекает музыкальный дискурс, и на самом этом дискурсе. У Шопена форма не является схематичной — если не считать детских миниатюр и некоторых неизданных вещей, — но не является и случайной. Все более возрастающей свободе формообразования сопутствует железная логика. И наряду с этим — напряжение, возникающее при взаимодействии тематизма и синтаксиса музыкального языка, драматургии и архитектоники произведения.

1. На уровне базовых элементов форма становится результатом игры, которую ведет тематизм произведения с его элементарным синтаксисом, тем, который обычно называют периодической структурой. Результатом может быть согласие или расхождение, слитность или ее нарушение.

Периодическая структура, унаследованная ранним романтизмом от классиков, основанная на регулярной смене метрически и тонально дополняющих друг друга, симметричных друг относительно друга отрывков, пульсирует фактически почти во всем творчестве Шопена. Оно является своего рода синтаксисом, ожидающим наполнения мотивно-тематическим содержанием, так, как пустая структура стиха и строфы — наполнения словами и предложениями поэтического языка.

Хотя музыка Шопена действительно разыгрывается в такт периодичности, однако эта периодичность все более модулируется и изменяется, суживается и расширяется, прерывается свободным течением или течением, заменяющим симметрию пропорциональностью. Можно было бы развить сравнение: строго структурированная, то есть изометрическая и изострофическая, речь отбрасывает силлабо-тоническую модель и через тоническую модель движется в направлении свободного стиха. И даже не столько стиха, сколько прозы¹³². У Шопена происходит то же, что в мировой поэзии. В результате рядом, одновременно, иногда в одном произведении, у него сосуществуют три вида синтаксиса, взаимно обуславливая свое эстетическое воздействие. Дж. Абрахам в связи с этим не без юмора заметил: «Регулярность периодической структуры — причина того, что отклонения от этого принципа производят столь привлекательное впечатление»¹³³.

В модусе исчисленной периодичности, почти строго регулярной, Шопен писал свои ранние произведения, в особенности танцы, рондо и вариации. В сочинявшихся в течение всей жизни мазурках, а также в вальсах этот канон будет действовать до самого конца, несмотря на неустанную игру между свободой тематической экспрессии и законом периодичности:

Мазурка *e-moll* op. 41/2, т. 1–16

Andantino

p (cresc.)
(m.s.) (dim.)
(cresc.) (m.s.) (dim.)
(Ped) * *(Ped)* * *(Ped simile)*

Свобода от периодичности построения самым естественным образом входит в произведение в квазиимпровизационных местах (*Фантазия f-moll*, *Полонез-фантазия As-dur*) и разработках (ср. *allegro Сонат b-moll* и *h-moll*), в фигурационных интродукциях к танцам (*Болеро*) и вариациям (*B-dur* op. 2 и 12), а чаще всего в речитативных партиях. Иногда свободный речитатив наполняет всю композицию (*Прелюдия f-moll* из op. 28), чаще — составляет ее выразительно экспонированный, например, заключительный фрагмент:

Ноктюрн *H-dur* op. 32/1, т. 60–65

8va *rit.* *tr* *pp*
(Ped) * *(Ped)* * *(Ped)*



Отсутствие симметрии, свойственной периоду, в моментах подобного рода заменяется свободной эквивалентностью. Поэтому о полной свободе и о хаосе речи здесь быть не может — как раз наоборот: слушая, мы ощущаем порядок, исходящий изнутри — от тематической эквивалентности.

Третий модус: симметрию периодической структуры в произведениях Шопена заменяет пропорциональность. Вместе с этюдами, а позднее также с некоторыми прелюдиями приходит эволюционная форма. Апогея она достигнет в крупных свободных формах и танцевальных поэмах, когда пропорциональные относительно друг друга звуковые волны — свободно нарастающие и опадающие — будут формировать кульминации и финалы баллад, скерцо, последних полонезов¹³⁴. Но даже в такие моменты пульс периодичности будет ощутим, хотя бы как отпечатывавшаяся в памяти норма предшествующих размеров.

Тематические структуры, заполняющие мерно пульсирующую периодичность, свободно составленную эквивалентность или идущую волнами эволюционность — то есть мотивы, фразы, фигуры и темы, — различаются по характеру и стилю. На их образ влияет не только род синтаксиса, в который они были вписаны, но и жанровая принадлежность произведения, в рамках которого они функционируют, а также время его создания. Отдельные жанры, как представляется, оперируют различными, свойственными им тематическими структурами. Рассматривая произведения Шопена в этой перспективе, мы в целом склонны — наверное, не совсем случайно — в этюдах, а также прелюдиях концентрироваться на структуре мотива, в мазурках и вальсах — на структуре фразы, в скерцо и полонезах — на фигуре риторического происхождения, в ноктюрнах и экспромтах — на орнаментальной фигуре, наконец, в концертах, балладах и сонатах — на теме, на полной теме.

Различия между тематизмом зрелого и раннего творчества касаются прежде всего степени освобождения от господствующих условностей. Темы молодого Шопена явно выдают свое происхождение, нередко оперируют модной, но расхожей топикой своего времени. Они появляются перед слушателем уже «готовыми», отлично прилегающими к рамкам, созданным синтаксисом периодичности. Так происходит с некоторыми темами ранних полонезов и вальсов, рондо и вариаций,

а также некоторых более поздних композиций, не предназначенных к публикации. Темы зрелых лет, уже по-настоящему индивидуальные, шопеновские, поражают встречающимися в них неожиданными моментами. Рамки принятого синтаксиса трактуются как метр при *tempo rubato*. Иногда кажется — так, например, происходит в двух последних полонезах, — что мы являемся свидетелями рождения темы, а потом ее плавного проникновения в нетематические партии. Хотя Шопен использует вариационную технику на протяжении всего творчества, однако сначала она служит наполнению заданной модели формы, а со временем становится одним из принципов формообразования. Так, в крупных формах лет композиторского расцвета — в балладах и сонатных аллегро — место вариационного «изменения» темы занимает ее преобразование, собственно, «перерождение». Это происходит, так сказать, «при поднятом занавесе», как в романтической психологической драме, где вместо традиционных драматических персонажей, лишь переодевающихся во все новые костюмы, но представляющих «готовые» и неизменные характеры, появляются персонажи, в которых в течение действия происходят глубокие внутренние перемены.

Принципиальная разница между Шопеном, подчиняющимся условностям, и тем, который от них освобождается, заключается также в сфере мелких тематических единиц. В фазе композиции стиля *brillant* «составление» типичной темы заключалось в нанизывании на ось времени ряда отдельных пианистически эффектных звуковых фигур, можно сказать — «самих по себе». Вместе с появлением в 1830 году первых *Этюдов* из ор. 10 явилась тема нового типа, правда, построенная из отдельных мотивов, но мотивов, освобожденных от условной связи, создающих согласный и в то же время неудержимый поток звучания¹³⁵.

Шопен принадлежит к художникам, у которых форма сильно тематизирована¹³⁶. Темы, сильные структурно, характерные и выразительные, являются основной точкой отсчета при создании формы и занимают основную часть пространства в произведении. Фигурация, по сути, дополняет тематические партии¹³⁷, вытекающая из них подобно тому, как иногда квази импровизация их предваряет.

2. На уровне элементов высшего порядка вопрос касается произведения как единого целого. И на этом уровне идет игра или спор, диалог или борьба — между взятой как исходная точка внешней структурой, или архитектурикой произведения, и его внутренней структурой, составляющей род музыкальной драматургии.

Архитектоникой, архитектурой или тектоникой произведения мы обыкновенно называем его форму в целом, которую можно определить условно и даже свести к заданной формуле. Приступая к сочинению, Шопен обычно знал, собирается ли он написать вариации или рондо, танец с трио или сонатный цикл. Только в более поздние годы он несколько раз, сомневаясь, колебался, когда давал произведению название¹³⁸. Во время обучения у Эльснера он узнал правила игры, происходящей между композитором и слушателем, который должен знать, чего можно ожидать. В переходную эпоху постклассицизма все обыкновенно следовали принципу, запечатленному в *Пане Йовиальском*: «Вы это знаете, ну так послушайте».

Изучение принятых Шопеном архитектурных решений сразу раскрывает его классицистские пристрастия: господство симметричных построений. Сим-

метрия, а позднее также пропорциональность или эквивалентность воплощаются при помощи двух элементарных видов крупной формы: четного (бинарного: АВ) и нечетного (тройного: АВА), оба они, впрочем, способны реализовать все эти формальные идеи. По Г. Ляйтентритту, нечетный вид — выражающийся в форме песни, арии *da capo* и танца с трио — был Шопену ближе. Возможно, так было из-за заключенной в нечетной схеме возможности мутации центрального звена формы, полнее и радикальнее всего использованной в ноктюрнах. Таким образом, соединение элементов (А, В) данного вида, а затем слияние их в архитектурное единство высшего порядка происходит у Шопена не только комплементарно — через дополнение, но и антитетически — через контраст, иногда особенно острый. Бывает также, что части, соединяющиеся в какое-то целое, «удивляются друг другу», становятся как бы чужими — так воспринимал Р. Шуман соединение в одно целое четырех частей *Сонаты b-moll*³⁹. Контуры крупной архитектурной формы определяет также крупная тональная структура⁴⁰. Шопен использует для этой цели обширный объем тональных градаций, начиная с самого простого: с «оппозиции» доминанты, «дополнения» параллели и «чуждости» или «безразличия» медианты. Кроме того, довольно рано в игру вступают секундовые, вариантные и энгармонические связи, укрепляя или расшатывая единство прозрачной классической формулы.

Молодой Шопен поочередно испытывает возможности и ограничения всех априорных форм, бывших тогда в моде. До конца жизни он будет чувствовать к ним определенное почтение — где это возможно, они являются исходной точкой и нередко — ориентиром. Наверное, поэтому, как можно предположить, некоторые шопеноведы с таким упорством пытаются произведения, написанные не в заданной форме, но с заданной экспрессией, втиснуть в формулу сонатного аллегро. Возможно, она являлась исходной точкой в какой-то балладе или фантазии, но была отодвинута и отброшена. С самого начала — с первых *Рондо* ор. 1 и 5, *Вариаций* ор. 2 и *Сонаты* ор. 4 — Шопен принимает вызов, брошенный «готовой» моделью формы, чтобы — не нарушая основной формулы — индивидуально изменить ее, преобразовать, доработать. В рондо он преобразует их общепринятую тональную структуру⁴¹, благодаря чему исчезает скука упроченной условности. В *Вариациях B-dur* ор. 2 традиционный минор он наполняет неожиданным здесь ноктюрновым речитативом. *Сонату c-moll* он превращает в одно большое поле для экспериментов — порой, впрочем, причудливых и еще не слишком удачных.

Вместе с романтическим переломом 1829 года внутренняя музыкальная драматургия — вмещавшаяся у Шопена до тех пор в незначительно измененную архитектуру произведения и, в общем, к ней приспособленная — начала в некоторых произведениях и жанрах сама диктовать форму. Шопен освобождается от «готовых» схем. Их функции берут на себя «освобожденные» принципы формообразования, поставленные в зависимость только от воображения и экспрессии. Место трехчастной формы занимает теперь свободная репризная, двухчастной — свободная дополняющая, вариационной — свободная изменяющая, рондо — свободная рефренная, сонатного аллегро — свободная антитезно-репризная и т. п. При этом возникает ощущение, что произведение обладает тем большей экспрессией, чем сильнее чувствуется скрытая оппозиция заданной формулы по отношению к новой форме.

Эта новая форма сильнее всего проявляется в двух параллельных разновидностях фортепианной поэмы — с недавних пор, вслед за Эмилем Боске (1958)¹⁴², так называют некоторые группы произведений Шопена — в хореической поэме и драматической поэме. Первый вид включает в себя танцы — поздние мазурки и последние полонезы, второй — крупные свободные формы: баллады, скерцо, *Фантазию* и *Баркаролу*. Сначала предпринимались попытки интерпретировать их архитектурную конструкцию как деформацию априорных форм, особенно сонатного аллегро или рондо (Г. Ляйхтентритт и другие). Позднее — как результат синхронного «скрещения» нескольких форм, например репризной, вариационной, сюитной, рондо и сонатной (З. Лисса) как их синтез (Л. Мазель) или «полифоническое сплетение» (В. Протопопов). Представляется несомненным, что в фортепианных поэмах зрелого Шопена в одном произведении встречается комплекс различных, взаимодополняющих или противостоящих друг другу принципов формирования (не — априорных форм), но здесь приобретает вес тот факт, что ими правят, определенным образом организуя их взаимодействие, принципы внутренней драматургии произведения.

Драматургия — иначе говоря, внутренняя структура произведения, — сначала заполняет его архитектурные рамки, позднее — сама диктует их форму. «Позднее» означает здесь тот момент, когда начинает звучать индивидуально шопеновское, и одновременно момент, в который произведение является в форме, присущей лишь ему, неоспоримой, неповторимой, принимая вид *Баллады g-moll*, *Баллады As-dur*, *Скерцо E-dur*, *Фантазии f-moll*, *Баркаролы* или *Полонеза-фантазии*.

Карл Шахтер (1988), анализируя методом Шенкера *Фантазию f-moll*, под конец пришел к утверждению, что то, что можно сказать о ней существенного, возможно выразить лишь в категориях драматического события¹⁴³. В интерпретациях Ирины Никольской (1988) звучат такие термины, как повествование, фабула, действие и драматургия, в особенности двух видов: «прерывистая драматургия» и «драматургия цели»¹⁴⁴. Джеффри Кальберг (1988), разбирая форму *Полонеза-фантазии*, не может удержаться от таких определений, как «изумление» (от вступления неожиданной темы) или «необычайно сильное стремление вперед, явно направленное к финальной кульминации»; без таких формулировок, как «пылкость репризы главной темы»¹⁴⁵ (ведущей к апогею *Полонеза*). Эро Тарасты провел интерпретацию того же произведения в категориях так называемой нарратологии, опирающейся на структуралистское мышление А. Греймаса¹⁴⁶. Оказалось, что формально сложное произведение, которое невозможно свести ни к какой целостной априорной форме, можно легко и убедительно интерпретировать как исполненную смысла драматическую структуру.

Рассмотрение музыки с точки зрения драматургии требует включения в описание, анализ и интерпретацию более широкого, а также более универсального комплекса структуралистских категорий, чем тот, который касается априорных музыкальных форм и принципов построения. В этом случае могут полнее проявиться индивидуальные черты композиций. Это, конечно, не означает, что они могли бы полностью освободиться от некоторых типичных особенностей, связанных, например, с идиоматикой вида или жанра.

С этой точки зрения можно было бы, например, драматургическую структуру *Баллады g-moll* или *Прелюдии d-moll* назвать финальной (или целевой), *Скерцо*

b-moll — рамочной (и одновременно — структурой предвосхищения: вступительные аккорды предсказывают финальные), а *Ноктюрна cis-moll* из ор. 27 — центрической (и одновременно взрывной: в центральной части произведения взрывается *appassionato*). В каждой из этих структур «главное событие» приходится на разные моменты. Оно может быть подготовлено или наступить неожиданно. В *Фантазии f-moll* внезапное появление тонально и фактурно «чуждого» хора (а *H-dur*) — в середине динамически развивающегося произведения — имеет характер откровения¹⁴⁷; столь же неожиданное завершение *Ноктюрна H-dur* из ор. 32 драматическим речитативом исполнено катастрофизма¹⁴⁸. Упомянутую выше структуру предвосхищающего характера, отчетливо проявляющуюся в *Мазурке e-moll* из ор. 41¹⁴⁹, можно противопоставить структуре эха, конститутивной для *Прелюдии c-moll* из ор. 28; а градационную, формирующую течение *Ноктюрна c-moll* из ор. 48 — эпизодовой, определяющей драматургический абрис *Мазурки h-moll* из ор. 33. Продолжая дифференциацию, структуру *Ноктюрна Des-dur* из ор. 27 можно определить как маятниковую, *Прелюдии fis-moll* из ор. 28 — как волнообразную; *Колыбельной* — как (статически) меняющуюся, а *Баркаролы* — как (кинетически) кульминирующую. Несколько явно различных характеров демонстрирует драматургия репризы: она бывает рефлексивной — как в *Ноктюрне f-moll* из ор. 55 или *Этюде E-dur* из ор. 10, едва намекающей — как в *Прелюдии Des-dur* из ор. 28 или *Полонезе c-moll* из ор. 40, а иногда динамичной — как в *Прелюдии B-dur* из ор. 28. Многократное и упорное возвращение темы заставляет структуру *Полонезов A-dur* и *As-dur* определить как «навязчиво» рефренную.

Драматургическое различие произведений определяется также видом связей, существующих между главными темами. Взглянув с этой стороны, можно увидеть антитетическую структуру в *Балладе F-dur*, в ее поражающем в некоторых исполнениях¹⁵⁰ контрасте *andantino* с *con fuoco*, и альтернативную — в *Ноктюрне G-dur* из ор. 37, в его попеременном экспонировании двух не слишком ярко различающихся тем. Похожие структуры возникают в результате сочетания выразительных тем с фигурационными отрывками: в трио *Скерцо cis-moll*¹⁵¹ можно обнаружить интерполяционную структуру, в *Вальсе cis-moll* из ор. 64 — комплементарную; хоральное пение в *Скерцо* несколько раз прерывается пассажным *leggerissimo*, а лирические темы *Вальса* каждый раз дополняются рефренным *moto perpetuo*.

Основную драматургическую структуру в творчестве Шопена составляет м о н о л о г. Однако время от времени вспомогательный голос делается равнозначным, и мы становимся свидетелями ди а л о г а. Он бывает последовательным и синхронным, противостоянием и согласием, указывает на борьбу или любовь. Диалог мотива с аккордом и *pianissimo* с *fortissimo* открывает *Скерцо b-moll*. Через синхронный диалог высказывается проникновенное двухголосие *Этюда cis-moll* из ор. 25.

Было бы трудно определить существенные особенности неповторимых по форме и выражению произведений Шопена, особенно Шопена зрелого и позднего, с помощью символики формальной схемы. Наверняка больше может сказать нам о них внутренняя драматургическая структура произведения — как носитель смысла, передаваемого через звуки и поверх звуков. С ее помощью до нас доходят размышления Шопена — над собой, миром, жизнью.

Тональность, мелодика, гармония

- 1 Подсчеты цитируются по: L. Bronarski, *Harmonika Chopina*. Warszawa 1935, s. 4.
- 2 J. M. Chomiński, *Chopin*. Kraków 1978, s. 95. Тенденцию, которая так выразительно проявляется в Ноктюрне g-moll op. 15 № 3, А. Чекановска трактует как «интуитивное избегание доминанто-тонических отношений, заменяемых отношениями параллелизма»: A. Czekanowska, *Studien zum Nationalstil der polnischen Musik*. Regensburg 1990, S. 78.
- 3 Ср.: М. Tomaszewski, *Fantasie f-moll Op. 49. Genese, Struktur, Rezeption* // ChSt 5, 1995, S. 213–218.
- 4 W. Heinitz, *Physiologische Beobachtungen zur Werk-Ästhetik F. Chopins* // *Book of IMC*. Warszawa 1963, S. 436.
- 5 R. Schumann, *Charakteristik der Tonarten* // *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig 1854. Ср. также более раннюю трактовку той же темы: D. F. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien 1806.
- 6 Зато определенный интерес вызвали высказывания теоретиков и композиторов о характере отдельных тональностей. Ср.: W. Auhagen, *Studien zur Tonarten Charakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späthen 17. bis zum Begin des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1983.
- 7 Z. Noskowski, *Istota utworów Chopina*. Warszawa 1902; также: М. Tomaszewski, *Kompozytorzy polscy o Chopinie*. Antologia. Kraków 1964, s. 84–85.
- 8 Термин Курта Хубера, имеющий отношение к его концепции «сферического переживания» (Sphärenenerlebnis). Ср.: М. Tomaszewski, *Interpretacja dzieła muzycznego według K. Hubera* // *Analiza i interpretacja dzieła muzycznego. Wybór metod* / Red. T. Malecka. Kraków 1990.
- 9 A. Czekanowska, *Beiträge zum Problem der Modalität...* // *Book of IMC*. Warszawa 1963, S. 122–126.
- 10 K. Biegański, *Elementy skalowości ludowej w mazurkach Chopina...* // *F. F. Chopin*. Warszawa 1960, s. 83–93.
- 11 W. Wiora, *Chopins Preludes and Etudes und Bachs «Wohltemperiertes Klavier»* // *Book of IMC*. Warszawa 1963, S. 79.
- 12 Исходная и заключительная тональности *Мазурки* op. 30 № 2 — соответственно h-moll и fis-moll, однако в данном случае речь должна идти не о тонико-доминантовом соотношении, но о связи иного рода, опирающейся на фольклорную модель.
- 13 Ср.: W. Kinderman, *Directional tonality in Chopin* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988, p. 59–60.
- 14 Ср. теорию ожиданий и реализации, выдвинутую Л. Б. Мейером: L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*. Kraków 1974.
- 15 Согласно Д. де ла Мотту, услышав звук а, мы сначала воспринимаем его не как вводный тон к терции мажорной субдоминанты, а как терцию минорной субдоминанты, и поэтому ожидаем его разрешения в аs (квинту тоники), а не в b. Об этом — в главе о гармонии Шопена для польского (доныне не осуществленного) издания книги: D. de la Motte, *Harmonielehre*. Kassel, München 1976.
- 16 «Эта заблудившаяся нота, совершенно безлика на бумаге, будучи сыграна, становится чистой поэзией, волшебным отплытием вдаль». A. Hedley, *Chopin*. Łódź 1949, s. 165.
- 17 Идею о том, что Шопен «играл» жанровыми условностями модной музыки своего времени, выдвинул Дж. Сэмсон: J. Samson, *The Musik of Chopin*. London 1985.
- 18 П. Андрашке (P. Andraschke), выступление в дискуссии о шопеновской музыкальной поэтике // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 188; также: ChSt 4, 1994, s. 186.
- 19 Ср.: G. Belotti, *Principi generali di interpretazione chopiniana* // *Saggi sull'arte e sull'opere di F. Chopin*. Bologna 1977, p. 147 (см. также примечание 127).
- 20 Использование одного из этих двух обозначений обуславливается характером соответствующего отрывка. Обозначение *cantabile* встречается у Шопена редко, тогда как *espressivo* — достаточно часто. Но эти категории отнюдь не являются взаимоисключающими: *cantabile* третьей части (Largo) *Сонаты* g-moll op. 65 должно исполняться *espressivo*, а мелодия *cantabile* трио Скерцо той же *Сонаты* достаточно обильно хроматизирована. Обе эти категории мелодики в поздней лирике Шопена составляют единство.
- 21 W. Boetticher, *Einführung in die musikalische Romantik*. Wilhelmshaven 1983, S. 115.
- 22 *Ibid.*
- 23 M. Stegmann, *Immanenz und Transzendenz* // *Musik-Konzepte*. 45: F. Chopin. München 1985, S. 81.
- 24 S. Łobaczewska, *Chopin* // *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2. Kraków 1966, s. 165–173.

- 25 S. Szuman, *Wyobrażenia taneczne sugerowane przez walce Chopina* // КМ № 29/30.
- 26 С. С. Скребков, *Новаторские черты тематического развития в музыке Шопена*; также: В. А. Цуккерман, *De emploi des genres et des formes dans l'oeuvres de Chopin* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- 27 R. Schumann, *Phantasien Capricen etc. für Pianoforte*, включая рецензии на оп. 29, 30 и 31 Шопена // *NZfM* 1838.
- 28 J. Miketta, *Ze studiów nad melodyką Chopina. 1: Motyw Chopinowski* // КМ 1949 № 26/27, s. 289.
- 29 G. Belotti, *Nowy mazurek Chopina* // *RCh* 17, 1985 [изд. 1987], s. 29.
- 30 J. Miketta, *Ze studiów nad melodyką Chopina. 2: Zamiennik jako czynnik melodiotworczy* // КМ 1949 № 26/27.
- 31 L. Hernádi, *Styl fortepianowy Chopina w oświetleniu historycznym* // КМ 1949 № 26/27, s. 360–377.
- 32 В. Пасхалов, *Шопен и польская народная музыка*. Ленинград 1949, с. 91.
- 33 A. Czekanowska, *Beiträge zum Problem der Modalität...*, *op. cit.*, s. 125.
- 34 Z. Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*. Kraków 1957, s. 128–129.
- 35 A. Hedley, *Chopin, op. cit.*, s. 167.
- 36 E. Tarasti, *Zu einer Narratologie Chopins* // *Musik-Konzepte*. 45: F. Chopin. München 1985, s. 62.
- 37 Проблему шопеновских зачинов и концовок исследуют Петра и Рудольф Бокхольдт. Одна из часто встречающихся у Шопена кадансовых формул, «сарматская» по своему происхождению, восходящая к XVIII веку и связанная с популярными польскими напевами, в последнее время привлекла особое внимание Кшиштофа Билицы: K. Bilica, *Melos polski u Chopina* // *Muzyka polska w okresie zaborów*. Warszawa 1997, s. 67–93.
- 38 Текст о гармонии Шопена как дополнение к *Harmonielehre*. Kassel, München 1976.
- 39 Ср.: S. Niewiadomski, *Chopin w nauce harmonii*. Lwów 1912; также: M. Tomaszewski, *Kompozytorzy polscy o Chopinie...*, *op. cit.*, s. 107–121. Ср. также: H. Federhofer, *Dzieła Chopina jako przykłady w podręcznikach z zakresu teorii muzyki* // *RCh* 19, 1987 [изд. 1990], s. 151–162.
- 40 Ср., в частности, труды Ж. Шайе (J. Chailley), Б. Зигфрида (B. Sigfried), Ю. Кремлева и Я. Волека (Volek) // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- 41 E. Narmour, *Melodic structuring of harmonic dissonance: a method for analysing Chopin's contribution to the development of harmony* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988, s. 77.
- 42 Z. Lissa, *Harmonika Chopina z perspektywy techniki dźwiękowej XX wieku* // *AnnCh* 4, 1959.
- 43 H. Federhofer, *Dzieła Chopina jako przykłady...*, *op. cit.*, s. 162.
- 44 Ср.: J. Rink, *Chopin i Schenker: Improwizacja a struktura* // *RCh* 19, 1987 [изд. 1990], s. 172.
- 45 J. Chailley, *L'importance de Chopin dans l'évolution du langage harmonique* // *Book of IMC*. Warszawa 1963, p. 40.
- 46 Ср.: J. Woźniak, *Melika mazurków Chopina* // *RCh* 11, 1978, s. 15.
- 47 По Дж. Сэмсону — «жесткос» звучание, «ставящее в тупик исполнителей и комментаторов» // *RCh* 19, 1987 [изд. 1990], s. 244.
- 48 Ср.: C. Schachter, *Chopin's Fantasy op. 49: the two-key scheme* // *Chopin Studies*, *op. cit.*, s. 219.
- 49 Ср.: J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1956.
- 50 Определение Д. де ла Мотта в дополнении к *Harmonielehre*, *op. cit.*
- 51 *Ibid.*
- 52 H. Federhofer, *Dzieła Chopina jako przykłady...*, *op. cit.*, s. 157.
- 53 Ср.: M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*. Warszawa 1990, s. 212.
- 54 *Ibid.*
- 55 J. M. Chomiński, *Preludia Chopina*. Kraków 1950, s. 92.
- 56 M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność...*, *op. cit.*, s. 156.
- 57 R. Schumann, *Sonate von Chopin Op. 35* // *NZfM* 1841.
- 58 L. Bronarski, *Pierwszy akord «Sonaty b-moll» Chopina* // КМ 1929/1930 № 8, s. 313–320.
- 59 J. M. Chomiński, *Sonaty Chopina*. Kraków 1960, s. 89–90.
- 60 Звуки *as* и *b* вместо *a* — J. M. Chomiński, *op. cit.*, s. 140.
- 61 F. Niecks, *F. Chopin as a man and musician*. London 1888; цит. по: H. Opieński, *Sonaty Chopina, ich oceny i wartość konstrukcyjna* // КМ 1928 № 1, s. 63.
- 62 A. Hedley, *Chopin, op. cit.*, s. 208.
- 63 P. E. Carapezza, *Chopin's Nocturne Op. 32 № 1 — the source of Mahler's «Sixth Symphony»? // ChSt* 5, 1995, p. 126–144.

- 64 L. Bronarski, *Harmonika*, op. cit., s. 117.
 65 L. Bronarski, *Akord Chopinowski* // KM 1930/1931 № 12/13, s. 369–380.
 66 Ср.: Z. Lissa, *Do genezy «akordu prometejskiego» A. N. Skriabina* // M 1959 № 2; а также: *Über die Verbindungen zwischen der Harmonik von A. N. Skriabin und der Harmonik von F. Chopin* // Book of IMC. Warszawa 1963.
 67 M. Gołąb, *O akordzie tristanowskim u Chopina* // RCh 19, 1987 [изд. 1990], s. 198.

Метр, ритмика, агогика

- 68 G. Abraham, *Chopin's musical style*. London 1939, p. 62.
 69 Соната *c-moll* op. 4: C, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, C; Соната *b-moll* op. 35: C, $\frac{3}{4}$, C, C; Соната *h-moll* op. 58: C, $\frac{3}{4}$, C, $\frac{6}{8}$; Соната *g-moll* op. 65: C, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, C.
 70 W. von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuoson unserer Zeit...* Berlin 1872, s. 45–46. Ср. также: M. A. Szulc, *F. Chopin i utwory jego muzyczne*. Kraków 1990, s. 96–97.
 71 H. Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik*. Hamburg 1884, S. 240; цит. по: H. Federhofer, *Dzieła Chopina jako przykłady...*, op. cit., s. 153.
 72 M. Demska-Trębacz, *Rytm Chopina*. Warszawa 1981; работа основана на теории ритма в трактовке аббата А. Мокеро и В. Рудзиньского. Ср. также: W. Rudziński, *Nauka o rytmie muzycznym*. Kraków 1987.
 73 H. Nohl, *Stil und Weltanschauung*. Jena 1920.
 74 Ср. Ноктюрны *H-dur* и *As-dur* из op. 32, *g-moll* из op. 37, *c-moll* и *fis-moll* из op. 48, *f-moll* из op. 55, *H-dur* и *E-dur* из op. 62.
 75 Их можно услышать не только в *doppio movimento* из Сонаты *b-moll*, но и в *doppio movimento* из Ноктюрна *Fis-dur* op. 15 № 2, в Прелюдии *b-moll* op. 28 № 16 и даже в Этюде *c-moll* op. 10 № 12.
 76 Ср.: *Скерцо h-moll*, т. 1–16, *b-moll*, т. 1–17, *cis-moll*, т. 1–16 и 155–163, *E-dur*, т. 13–25 и аналогичные.
 77 Ср.: K. Hławiczka, *Reihende polymetrische Erscheinungen in Chopins Musik* // RCh 1958; *L'échange rythmique dans la musique de Chopin* // RCh 4, 1959; а также: *Chopin — Meister der rhythmischer Gestaltung* // RCh 5, 1960.
 78 См. главу о метре, пункт 3, где речь идет об обоих типах полиметрии — последовательной и одно-временной.
 79 L. Kamiński, *Zum «Tempo rubato»* // Archiv für Musikwissenschaft 1918/1919 № 1, S. 108–126.
 80 F. Liszt, *Chopin* [1852]. Kraków 1960, s. 70.
 81 Цит. по: G. Belotti, *Le origini italiane del «rubato» chopiniano* // Saggi sull'arte e sull'opera di F. Chopin. Bologna 1977, p. 50.
 82 До Шопена приемом *rubato* охотно пользовался Я. Л. Дусик, доведивший его до маньеризма. Ср. сообщение А. Герца, цитируемое в работе: I. Poniatowska, *Artykulacja jako środek ekspresji w grze fortepianowej w I połowie XIX wieku* // RCh 17, 1985 [изд. 1987].
 83 Тогда же Шопен перестал использовать определение *tempo rubato*.
 84 Z. Chechlińska, *Rodzaje tempa u Chopina* // M 1969 № 2, s. 49.
 85 Достоверность подсчетов в значительной степени сомнительна: не исключено, что в ряде случаев речь должна идти об ошибках первых изданий.
 86 Октавное соотношение = 2:1.
 87 Ср. 24 прелюдии op. 67 И. Н. Гуммеля.
 88 Ср. примечание. 80.
 89 Дж. Метьюэн-Кэмпбелл (J. Methuen-Campbell) в дискуссии круглого стола на тему *История и теория пианистической интерпретации произведений Шопена* в рамках Международного шопеновского симпозиума, Варшава 1986 // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 223.
 90 Из выступления Я. Вебера (J. Weber) в ходе той же дискуссии // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 216.

Динамика, артикуляция, тембр

- 91 Особенно выразительно «крещендирующий» характер динамики Траурного марша из *Сонаты b-moll* продемонстрировал Иво Погорелич в своей памятной интерпретации на X Шопеновском конкурсе в Варшаве, 1980.
- 92 P. Badura-Skoda, «*Schlanker, meine Herren!*» // *Chopin-Jahrbuch*, 1. Wien 1956, S. 19.
- 93 H. Leichtentritt, *Chopin*. Berlin 1905, S. 74.
- 94 J. Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Chopina*. Kraków 1959, s. 62.
- 95 K. Mikuli, *Vorwort* // *Chopins Pianoforte-Werke*. Leipzig 1880.
- 96 Ср., в частности, сообщение Эмили фон Греч (E. von Gretschn).
- 97 Ср.: I. Poniatowska, *Artikulation jako środek ekspresji...*, *op. cit.*
- 98 M. Ottich, *Chopins Klavierornamentik* // *AnnCh* 3, 1958, s. 226–228.
- 99 Th. Higgins, *Chopin interpretation. A study of performance directions in selected autographs and other sources*. Ann Arbor 1967.
- 100 Определение Т. Хиггинса: Th. Higgins, *Znak łuku u Chopina* // *RCh* 12, 1979.
- 101 *Ibid.*
- 102 Ср.: J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel 1988, p. 323–345. Сопоставление аппликатур *Экспромта* оп. 29, *Мазурок* оп. 7 № 1 и 3, 24 № 1, *Прелюдий* оп. 28 № 6 и 15, *Вальса* оп. 18, *Ноктюрнов* оп. 9 № 2, 27 № 2, 32 № 1 и 48 № 1.
- 103 Ср.: J. N. Hummel, *Anweisung zum Piano-forte Spiel*. Wien 1828.
- 104 J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu...*, *op. cit.*, s. 173–175.
- 105 F. Niecks, F. *Chopin...*, *op. cit.*, 1890, vol. 2, p. 368.
- 106 Письмо Я. Матушиньскому, Вена, 26.XII.1830.
- 107 J. Kleczyński, *O wykonywaniu...*, *op. cit.*, s. 70.
- 108 Th. Higgins, *Chopin interpretation...*, Iowa 1966, s. 66–76; цит. по: J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu...*, *op. cit.*, s. 192.
- 109 Ср.: I. Poniatowska, *Artikulation jako środek ekspresji...*, *op. cit.*
- 110 J. Ekier, вступительное слово к дискуссии круглого стола на тему *История и теория пианистической интерпретации произведений Шопена* // *RCh* 20, 1988 [изд. 1992], s. 207.
- 111 Ср.: W. Malinowski, *Chopin* // *Słownik muzyków polskich*, t. 1. Kraków 1964, s. 77; это мнение разделяется большинством авторов монографий о композиторе.
- 112 A. Frączkiewicz, *Faktura fortepianowa koncertów Chopina* // *AnnCh* 3, 1958, s. 155.
- 113 Ср.: L. Hernádi, *Einige charakteristische Züge in dem Chopinschen Klaviersatz* // *Book of IMC*. Warszawa 1963, s. 168–169.
- 114 Z. Lissa, *Harmonika Chopina...*, *op. cit.*, s. 15–16. Перечень приводится в сокращении.
- 115 J. M. Chomiński, *Harmonika a faktura fortepianowa Chopina* // *M* 1959 № 4.
- 116 S. Łobaczewska, F. *Chopin...*, *op. cit.*, s. 169–170.
- 117 Термины Ю. М. Хоминьского: J. M. Chomiński, *Chopin*. Kraków 1979, s. 190–191.
- 118 H. Federhofer, *Dzieła Chopina jako przykłady...*, *op. cit.*, s. 159.
- 119 J. Ekier, *Zagadnienie opracowań akompaniamentów orkiestrowych koncertów fortepianowych Chopina* // *M* 1952 № 3/4; A. Frączkiewicz, *Instrumentacja koncertów Chopina* // *M* 1952 № 3/4; S. Śledziński, *Na temat domnianego udziału I. F. Dobrzyńskiego w instrumentacji koncertów Chopina* // *M* 1955 № 1/2.
- 120 Подробные данные см.: J. M. Chomiński, T. D. Turko, *Katalog dzieł F. Chopina*. Kraków 1990, s. 347–349.
- 121 G. Abraham, *Chopin and the orchestra* // *Book of IMC* Warszawa 1963, p. 87.

Фактура и форма

- 122 Термин Ю. М. Хоминьского. Ср.: J. M. Chomiński, *Harmonika a faktura fortepianowa Chopina* // М 1959 № 4.
- 123 Письмо Т. Войчеховскому, Париж, 25.XII.1831.
- 124 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*. Kraków 1983, s. 42.
- 125 *Ibid.*, s. 85–86.
- 126 J. Woźniak, *Melika Mazurków Chopina*, *op. cit.*
- 127 G. Belotti, *Principi generali di interpretazione chopiniana...*, *op. cit.*, p. 147.
- 128 Ср. в особенности работы З. Хехлинской (Z. Chechlińska) и Т. Д. Турло (T. D. Turło).
- 129 J. M. Chomiński, *Z zagadnień faktury fortepianowej* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
- 130 Нотные примеры на с. 315 и 316.
- 131 L. Hernádi, *Einige charakteristische Züge...*, *op. cit.*, S. 168.
- 132 «Музыкальная проза» в полной мере проявится в творчестве Р. Вагнера и в его теоретических воззрениях.
- 133 G. Abraham, *Chopin's musical style*, *op. cit.*, p. 62.
- 134 Дж. Сэмсон обнаружил в *Ballade f-moll* и в *Фантазии f-moll* пропорции «золотого сечения»: J. Samson, *The music of Chopin*. London 1985, p. 187, 200.
- 135 Ср. *Этюд C-dur* op. 10 № 1.
- 136 Для сравнения: у Ф. Листа виртуозные фигурации непомерно разрастаются, тогда как тематические разделы «сжимаются».
- 137 В этом смысле исключения составляют, естественно, первые части обоих концертов.
- 138 Шопен колебался в выборе жанровых наименований для таких опусов, как *Полонез fis-moll* op. 44 и *Полонез-фантазия As-dur* op. 61.
- 139 R. Schumann, *Sonate von Chopin Op. 35*, *op. cit.*
- 140 См.: «Тональность», пункт 4 — «Тональная структура»; «Гармония», пункт 2 — в структурном аспекте.
- 141 Ср.: H. Feicht, *Ronda F. Chopina* // КМ 1948 № 21/22–24.
- 142 E. Bosquet, *Chopin précurseur de poème pianistique* // AnnCh 3, 1958.
- 143 C. Schachter, *Chopin's Fantasy Op. 49...*, *op. cit.*, p. 251–253.
- 144 Высказывание И. Никольской в ходе дискуссии круглого стола на тему *Музыкальная поэтика Шопена* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 184–185. Ср. также: I. Nikolska, *Dramaturgia i forma u Chopina a polska muzyka XX wieku* // RCh 19, 1987 [изд. 1990], s. 186.
- 145 J. Kallberg, *Ostatnia przemiana stylu Chopina* // RCh 18, 1986 [изд. 1989], s. 44.
- 146 E. Tarasti, *Zu einer Narratologie Chopins...*, *op. cit.*, A. Greimas, *Sémantique structurale*. Paris 1966.
- 147 Ср.: M. Tomaszewski, *Fantasie f-moll Op. 49...*, *op. cit.*
- 148 Ср.: P. E. Carapezza, *Chopin's Nocturne Op. 32...*, *op. cit.*, p. 126.
- 149 По-иному структуры «предвосхищающего» характера проявляют себя, к примеру, в *Сонате b-moll* (аккорды вступительного Grave звучат как предвестие), в *Фантазии f-moll* (квазиимпровизационный раздел предвосхищает тональную структуру всего произведения) или в *Этюде a-moll* op. 25 № 11.
- 150 Особенно в интерпретации И. Погорелича (запись 1980 года).
- 151 То же — в *Прелюдии cis-moll* op. 28 № 10, своего рода «конспекте» *Скерцо cis-moll*.

Часть **пятая**

Жанры и произведения

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ МИНИАТЮРЫ И ПОЭМЫ

Музыка, навеянная танцем, по многим причинам занимает в творчестве Шопена важное, значительное место. Через танцевальные жанры Шопен высказывается на протяжении всей жизни. Первыми были созданы полонезы, последними — мазурки. Танцы всех жанров в целом составляют у него самую многочисленную группу: он сочинил их более ста. Кроме мазурок и полонезов он охотно писал вальсы. Все остальные танцы: экосезы, менуэт, краковяк, контрданс, болеро и тарантелла — возникали спорадически, чаще всего по случайному вдохновению; они занимают в творчестве Шопена второстепенное положение. Однако присутствие трех основных танцевальных жанров явно ощущается также и в рамках других произведений: рондо заимствовали танцевальные темы для своих рефренов, баллады и скерцо проникнуты динамикой и жестом танца, а некоторые ноктюрны переняли у мазурок элементы модальности.

Исходным пунктом для каждого жанра было подражание народным и популярным образцам. Стилизацией танцевальной музыки занимались, разумеется, и до Шопена, это стало модно в Польше во времена короля Станислава-Августа Понятовского и Наполеона. Композитор совершил в этой области заметный скачок, хотя это произошло не сразу. Сначала музыка «для танцев» превратилась в музыку «для слушания», не отказываясь при этом от своего танцевального происхождения. Прикладная и традиционная музыка становится в мазурках и вальсах средством лирического, а в полонезах — лирико-эпического высказывания.

В некоторых произведениях зрелых лет танцевальная миниатюра превращается в танцевальную поэму, строго периодическая форма — в «форму, образованную свободно». Новый термин принадлежит Ф. Никсу (1888); Г. Ляйтентритт (1921–1922) назвал некоторые мазурки и вальсы, а также последние полонезы, написанные с размахом свободной формы, — танцевальными фантазиями. Вершины своего воплощения эти «апофеозы танца» достигнут в танце-

вальных поэмах неоромантиков (Лист), модернистов (Малер) и импрессионистов (Равель).

Не отказываясь от основных жанровых особенностей, Шопен в своем позднем творчестве осуществляет своеобразный синтез танца. Происходит обмен элементами и хореическими формулами сначала — в рамках одного танца, мазурки, в которой могут встретиться моменты, характерные для мазура, куявяка и оберетка. Позднее иногда стирается грань между мазуркой и вальсом¹, бывает, что *sotto voce* мазурки становится неразрывной частью полонеза², а в мазурку из полонеза входит *maestoso*³.

Сублимация образов народного и светского танца — чисто прикладного и стилизованного уже предшественниками — происходила на основании непосредственного восприятия стихии танца. Шопен принадлежал к людям, часто и охотно танцующим. В 1839 году, сообщая другу об улучшившемся состоянии здоровья, он писал: «но еще ни петь, ни танцевать не могу»⁴.

1. Полонезы

Из шестнадцати чисто фортепианных полонезов, сочиненных Шопеном, лишь семь получили номер опуса и были признаны достойными публикации. Девять остались в числе неопубликованного, все они — детские или ранние.

1. В тот момент, когда шести- или семилетний Шопен сел за сочинение своего первого полонеза — возможно, своего первого произведения вообще, — этот жанр имел богатую достижениями более чем столетнюю историю, а его корни, согласно документации Х. Дорабальской (1938) и К. Хлавички (1968), уходят в историю еще глубже. В эпоху расцвета саксонского двора он получил статус важного светского танца в высших сферах Европы. В каталоге С. Бурхардта (1976) значатся несколько сотен полонезов, сочиненных до Шопена. Среди них есть произведения, достойные внимания: Иоганна Себастьяна Баха и его сына Вильгельма Фридемана, Телемана, Бетховена и Гуммеля, а прежде всего Карла Марии Вебера, но в нашем восприятии все они остались далекими и чуждыми. Польскую традицию жанра формировали Ю. Стефани и Ю. Дамсе, Ю. Эльснер и К. Курпиньский, Ю. Дещиньский и Ф. Островский, М. К. Огиньский и М. Шимановска. В ушах, а возможно, и в пальцах шестилетнего Шопена жила именно эта традиция. С конца восемнадцатого века, со времен *Полонеза Костюшко*, полонеза-рождественской песни *Bóg sił rodzi, moc truchleje* и *Прощания с родиной* Огиньского, эта традиция стала также патриотической, простиравшись между героизмом и элегической задумчивостью. Полонез стал исполнять символическую функцию национального танца.

2. Девять не изданных при жизни Шопена «варшавских» полонезов как в зеркале отражают тенденции и пристрастия времени и места своего возникновения.

Три первых, *B-dur* WN 1 и *g-moll* WN 2 (1817), а также *As-dur* WN 3 (1821), написаны ребенком. Они являются простой копией формул прикладного танца. Все здесь традиционно — характерные ритмические мотивы правой и левой руки,

мелодические формулы, определенный набор зачинов и каденций (например: 325 VII 2 1, или: 1 VII 32 2 1, или: 35 VII 2 2 1, или: VII 6 5 VII 2 1, или V 65 VII 2 1); архитектура подражает регулярной формуле танца *da capo* с трио. Полонезы такого типа писали и Курпиньский, и Огиньский. Слушая *Полонез В-dur*, нетрудно распознать подражание обоим этим композиторам; кажется, однако, что можно также ощутить и прелесть детской простоты:

Ф. Шопен, *Полонез В-dur* WN 1, т. 1–8

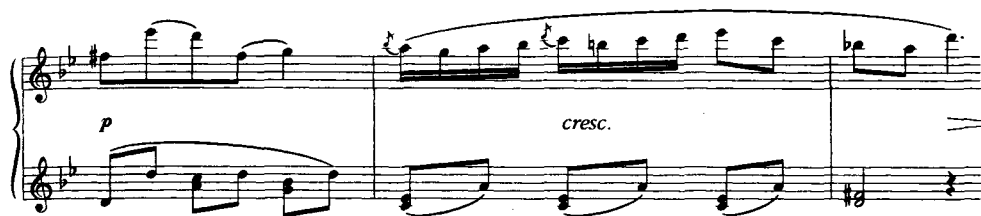


К. Курпиньский, *Полонез А-dur*, т. 19–24



Ф. Шопен, *Полонез В-dur* WN 1, Трио, т. 21–26





М. К. Огиньский, *Полонез a-moll*, т. 1–6



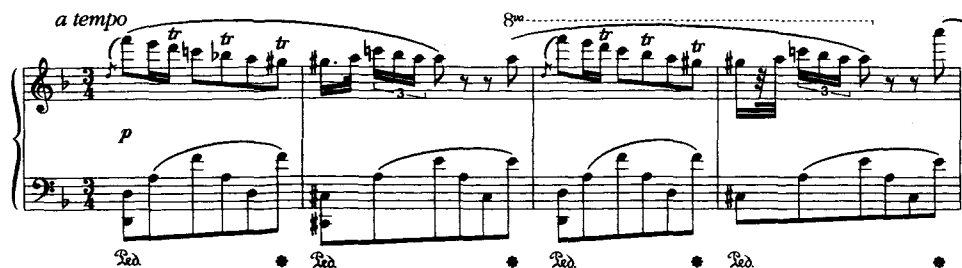
В юношеских полонезах заметно переплетение двух традиций: сентиментальной, идущей от М. К. Огиньского и М. Шимановской, и виртуозной, исходящей от К. М. Вебера, а возможно, также от Ф. Мирецкого и Ю. Эльснера. Раннеромантический избыток эмоциональности особенно заметен в *Полонезах gis-moll* WN 5 (1824) и *b-moll* WN 12 (1826). В первом обильно орнаментированная мелодия попеременно то кокетлива (*dolce con grazia, grazioso, graziosamente*), то имитирует серьезность (*espressivo, energico*), во втором — впадает в чувствительный тон (*dolente*):

Полонез b-moll WN 12, т. 1–3



В обоих процесс танца формируется одним и тем же набором традиционных фигур и приемов (например, скрещением рук).

В трех *Полонезах*, именуемых юношескими: *d-moll* WN 6, *f-moll* WN 9 и *B-dur* WN 14, созданных в 1826–1828 годах, присутствует момент игры: виртуозность вошедшего в моду стиля *brillant*. Все три стилистически безупречны и одновременно написаны как будто не для пианиста, а для автомата, способного дать кристально чистый и ровный звук:

Полонез *d-moll* WN 6, т. 5–8

В Полонезе *Ges-dur* WN 35, очевидно, последнем из варшавских, ранне-романтическая экзальтированная экспрессивность, колеблющаяся между *dolce* и *con fuoco*, сосуществует со стилем *brillant*. Можно предположить, что все четыре полонеза, написанные в этом стиле, возникли во время обучения у Ю. Эльснера — с «составления» полонезов Шопен начинал учиться композиции. Все они оперируют одним и тем же набором пианистических приемов. Их архитектура выдержана в академических принципах: вторая тема полонеза разыгрывается в тональности доминанты, трио — в параллельной тональности. Во многом они похожи друг на друга.

3. Каждый из семи полонезов зрелого Шопена — опубликованных под соответствующим номером опуса — имеет особый и неповторимый характер. Они создавались в трех разных фазах творчества и представляют три варианта шопеновского стиля полонеза.

Два Полонеза, составляющие опус 26: *cis-moll* и *es-moll*, Шопен в письме издателю назвал «меланхолическими». По мнению Г. Белотти (1973), они составляют единое целое — в рукописи и в первых изданиях в конце трио первого произведения композитор поставил только слово «fine», отсюда следует вывод, что он не предусматривал репризы, предлагая играть следующий полонез *attacca*, сразу после трио первого. Можно, однако, предположить, как делает, например, Дж. Кальберг (1986)⁵, что Шопен просто забыл перед словом «fine» написать «*da capo al...*». Обе интерпретации имеют право на существование; до сих пор Полонезы *cis-moll* и *es-moll* играют отдельно. Они очень «романтичны» благодаря соединению сентиментальных интонаций с героическими, однако некоторые моменты, — такие, как «обрывающиеся» ритмы вступления к Полонезу *cis-moll* или паузы во вступлении к Полонезу *es-moll*, — выдают близость мира псевдоклассической риторики, некогда сформировавшей *Исторические напевы* Немцевича. В обоих произведениях фразы и предложения строятся на упорном повторении ритма полонеза; динамика почти нарочито формирует общую драматургию. В восприятии А. Хедли (1949) Полонез *cis-moll* — «дерзкий, рыцарственный и сентиментальный», а *es-moll* — «грозный и мрачный»⁶. В первом внимание особенно приковывает лирический диалог в трио, а во втором — необычная и трогательная финальная *stretta*.

Два полонеза, составляющие опус 40 — *A-dur* и *c-moll*, — также взаимно дополняют друг друга по принципу контраста, еще более выразительного. Они представляют два вида героического полонеза: триумфальный и трагический.

Популярность *Полонеза А-dur*, проявляющаяся в бессчетном количестве транскрипций (до духового оркестра включительно), перешла все возможные границы, оказав ему этим, впрочем, медвежью услугу. Его «отвага, смелость и торжественные ритмы» (Г. Ляйхтентритт), явная «танцевальность» (А. Хедли) и «польскость» (В. Желеньский), высочайшая «концентрация музыкальной идеи» (З. Яхемецкий) определили функцию этого произведения как символическую. *Полонез с-moll* живет в его тени как негатив — во многом начиная с басового регистра, в котором *maestoso e sotto voce* развивается главная тема. З. Яхемецкий, для которого это произведение является «трагической поэмой катастрофы, падения, неволи»⁷, нашел его тематический прообраз — верноподданнический полонез Кароля Курпиньского «*Witaj, Królu*»⁸. И произведение Шопена как будто дает ответ — «бессознательный, полный символического значения, минорный ответ» — на произведение Курпиньского:

К. Курпиньский, «*Witaj, Królu*»



Ф. Шопен, *Полонез с-moll* op. 40 № 2, т. 3–4



Оба произведения еще вмещаются в заданную форму полонеза как танца с трио⁹, хотя их архитектурная симметрия порой слегка нарушается. В обоих ритмический элемент доминирует над мелодическим, а сдержанность гармонии рифмуется с геометрическим развитием мелодии и лапидарностью драматургии.

Три последних полонеза: *fis-moll* op. 44, *As-dur* op. 53 и *As-dur* op. 61, то есть произведение, в итоге названное Шопеном *Полонезом-фантазией*, по форме и характеру отходят от всех более ранних полонезов. Они получили название поэм — фортепианных, танцевальных или хореических. Сохраняя обобщенный принцип репризности, каждый из них по-своему отступает от узкой, определенной традицией модели танца, приходя к свободной форме, очерченной с размахом, определенной господством экспрессии. Во всех трех тема не задана, а рождается на наших глазах и развивается динамизирующими течение музыки секвенциями. Тональное построение и взаимосвязи тем становятся неопределенными, иногда «странными»; трио *Полонеза As-dur* op. 53 звучит в *E-dur*, центральный фрагмент *Полонеза-фантазии* — в *H-dur*. Каждое из трех произведений сохраняет при этом явную обособленность.

Полонез fis-moll объединяет в одно целое два различных стиля танца — среднюю часть занимает мазурка, две крайние принадлежат полонезу¹⁰. Таким образом, рыцарско-дворянская идиома была соединена с народной, а героическая экспрессия — с идиллической. Наверное, потому Дж. Сэмсон (1988) называет это произведение «квинтэссенцией польского духа». *Полонез fis-moll* издавна вызывал герменевтические интерпретации. Ф. Лист (1852) видел в нем запись импрови-

заций, носящих характер сновидений в стиле Байрона, Ф. Яблочинский (1910) — балладное повествование, С. Шибышевский (1910)¹¹ — изображение взлетов и страданий народа. Драматургия произведения изобилует неожиданностями, необычными для полонеза: синхронный диалог тем в экспозиции (т. 17–20), упорное, бесконечное *ostinato* (т. 83–126), предваряющее центральную часть, неожиданно отданную раскрепощенным ритмам кувяка:

Полонез *fis-moll* op. 44 т. 127–133

Doppio movimento (Tempo di Mazurka)

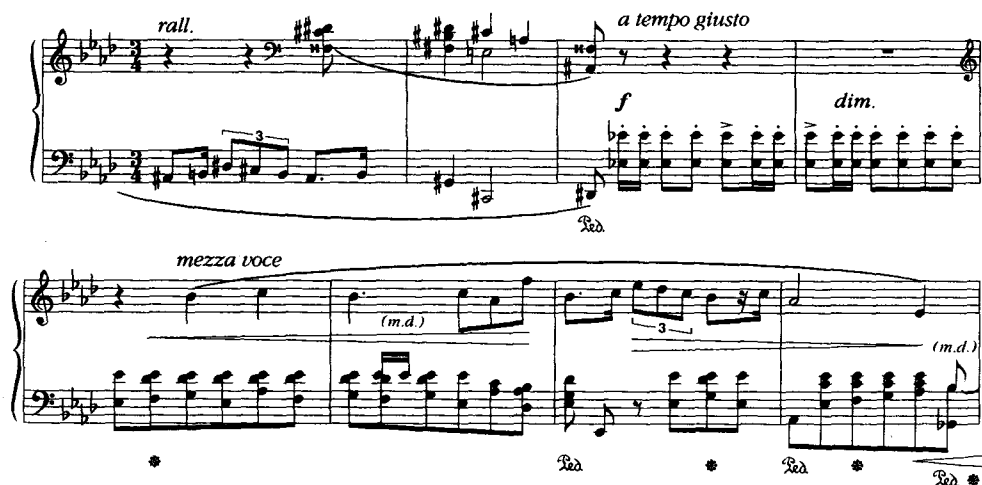


Полонез *As-dur* op. 53, названный «большим», — это, по словам А. Хедли (1949), «произведение, не нуждающееся в похвалах»¹², а по З. Яхимецкому — «вершина полонезов Шопена» и одновременно самое совершенное произведение в истории этого жанра¹³. По мнению Г. Ляйхтентритта, «весь блеск, достоинство, сила и энтузиазм, заключенные в полонезе, в этом шедевре выражены наиболее захватывающе»¹⁴. Среди интерпретаций различного происхождения постоянно мелькают такие сходные характеристики: «титаническая сила выражения», героизм, монументальные черты. Драматургическая структура двойственной природы соединяет в себе упорную рефренность (возвраты главной темы) со стремлением к финальной кульминации. Средняя часть, разделенная на три отдельных эпизода, не приносит здесь традиционной разрядки — знаменитое октавное *ostinato* в *E-dur* вносит новое напряжение, иной природы, приглушенное:

Полонез *As-dur* op. 53 т. 83–88

Полонез-фантазия As-dur op. 61 вызывал живейший интерес. «Рояль заговорил языком, которого до сих пор не слышали», — возмещал А. Хедли¹⁵. По Дж. Кальбергу (1986), это произведение действительно открыло новую, последнюю фазу шопеновского стиля¹⁶. Многообразным интерпретациям подверглась прежде всего форма произведения, не вмещающаяся ни в какие традиционные формулы. Г. Ляйхтентритт нашел в *Полонезе-фантазии* сонатную формулу, превращенную в фантазию, инкрустированную полонезом, Л. Мазель расслышал репризную форму с элементами рефренной, З. Лисса — скрещение аллегро с сонатным циклом и темой с вариациями, Ю. Хоминьский (1978) разглядел в средней части аналогию с медленной частью сонаты. Дж. Кальберг считал произведение гибридом, соединяющим в себе — в соответствии с названием, данным ему в итоге композитором, — форму полонеза с формой фантазии. По-новому осветили форму этого сочинения три последних интерпретатора: Дж. Сэмсон (1988) показал трудный и запутанный путь от набросков к первому изданию, Дж. Ринк (1987) раскрыл связи произведения с техникой импровизации, понимаемой в духе Шенкера. Для Э. Тарасты (1984) *Полонез-фантазия* стал произведением, позволившем ему продемонстрировать успешность аналитического метода, основанного на нарратологии Греймаса. Среди определений, пытающихся передать характер произведения, появились формулировки, несравнимые с теми, какие давались *Полонезу As-dur* op. 53. Речь здесь идет о мечтательности, фантастичности, «поэтическом духе романтизма» (З. Яхимецкий), о драматизме, симфонизме (А. Хедли) и медитативности (Ю. М. Хоминьский) некоторых фрагментов. Драматургию *Полонеза-фантазии* можно охарактеризовать как напряженный поиск пути к цели, в начале которого стоит раздумье, отметившее первые такты ферматами, и — вдруг возникшая тема полонеза в ее чистом и простом обличье:

Полонез-фантазия As-dur op. 61, т. 22–27



В конце пути — тема, значительно преображенная в кульминационном апофеозе:

Полонез-фантазия *As-dur* op. 61, т. 237–248

Выразительные категории семи «парижских» полонезов Шопена находятся в границах, обозначенных композитором — впрочем, весьма сдержанно — словесными определениями экспрессии: *maestoso*, *con brio*, *appassionato*, *agitato*, *energico*, *espressivo*, *con forza* и *con anima*. В интерпретациях критиков и монографистов эти определения несколько дополнены: говорится о достоинстве, серьезности и силе, о размахе и «размашистости» (И. Я. Падеревский), пафосе, драматизме и балладности (Л. Мазель), героизме (Ю. М. Хоминьский), патриотизме (А. Хедли), «огромном эмоциональном заряде» (Я. Экер). Многотемность при псевдоимпровизационной подвижности формы позволяет видеть в трех последних полонезах ряд картин, видений или фресок (Г. Белотти), иногда — как бы в полусне (Ф. Лист). В семантических и герменевтических интерпретациях полонезы Шопена с самого начала и повсеместно связывались с темой борьбы за свободу, с рыцарской и повстанческой традицией. В истории Польши после Шопена они неоднократно исполняли символическую функцию.

4. Полонез у Шопена появляется также в камерной и концертной музыке, а некоторые его следы можно услышать в произведениях других жанров. Полонез *C-dur* op. 3 был написан для фортепиано и виолончели, а Полонез *Es-dur* op. 22 —

для фортепиано в сопровождении оркестра. В ритме *alla polacca* звучит мощный и блестящий финал *Вариаций В-dur на тему из «Дон Жуана»* Моцарта оп. 2. Характер полонеза ощутим в некоторых местах *Allegro maestoso Фортенианного концерта е-moll* (например, т. 393—410). «Оттенок» или намек на блеск полонеза замечен в *Ноктюрне cis-moll* из оп. 27 (*con anima*) и в концовке *Мазурки fis-moll (sostenuto)*.

5. Полонезы Шопена вызвали новую волну интереса к этому жанру, особенно среди польских композиторов. Третий том *Тематического каталога полонеза*, составленного С. Бурхардтом, позволяет подробно проследить историю послешопеновского полонеза¹⁷. Наиболее «шопеновские» фортепианные полонезы сочиняли представители постромантического поколения: Антони Стольпе, Игнацы Кжижановский, Зыгмунт Носковский (популярный *Элегический полонез*) и Владыслав Желеньский. Единственный полонез Кароля Шимановского звучит как случайный и искусственный. О творческой связи с Шопеном можно говорить только в *Полонезе fis-dur* оп. 6 Юлиуша Зарембского. Наиболее удачное воплощение вне фортепиано полонез обрел в скрипичных произведениях Хенрыка Венявского и в оперных сценах Станислава Монюшко.

Непосредственно к жанру шопеновского полонеза обращался Ф. Лист. Случалось писать полонезы и русским композиторам: М. Мусоргскому, П. Чайковскому, Н. Римскому-Корсакову, однако никому из них не удалось уловить идиому этого танца.

2. Мазурки

Первое произведение, созданное Шопеном в этом жанре, относится к 1824 году — это *Мазурка As-dur* из оп. 7 в ее первом варианте. Предполагается, что в том же году композитор записал и первый набросок *Мазурки a-moll* из оп. 17¹⁸. Два года спустя появились новые мазурки: *B-dur* WN 7 и *G-dur* WN 8, литографически размноженные для друзей. Если верить воспоминаниям Оскара Кольберга, то было время, когда Шопен на светских вечерах охотно играл для танцующих, импровизируя при этом не одну мазурку. Мемуарист, явно преувеличивая, говорит, что их было множество¹⁹. Достоверно то, что с этого времени до последних лет почти каждый год прибавлялось по несколько мазурок. Предполагают, что *Мазурки g-moll* WN 64 и *f-moll* WN 65 стали последними произведениями Шопена. Достойными публикации Шопен считал 41 мазурку, объединив их в 11 опусов, еще две он опубликовал отдельно²⁰. Более десяти осталось в рукописях, число их колеблется — в зависимости от признания или непризнания подлинности некоторых из них — от двенадцати до пятнадцати. Сомнения касаются трех — очевидно, еще варшавских: *D-dur* (ПСС № 55 и 56), *C-dur* (ПСС № 57) и *Fis-dur* (WN 36).

1. Первоначально трактуемая Шопеном как прикладной вид музыки, мазурка уже в 1830 году начала выполнять художественную функцию. Посылая из Вены новое произведение («мое фортепиано не слышало ничего, кроме

мазурок»²¹, композитор считал необходимым информировать адресата, что речь идет о произведении «не для танца»²². Именно начиная с месяцев одиночества, пережитых в Вене, он стал относиться к мазурке как к рефлексивной форме лирики, выражению наиболее личных чувств, роду интимного дневника. И сразу же, вслед за Ю. М. Хоминьским (1960), нужно добавить, что, по общему ощущению, это «выражение тоски по отчизне»²³.

Несмотря на сильную привязанность к жанру, которую можно уловить и почувствовать на слух, «каждая из мазурок, — как заметил в 1838 году Р. Шуман, — имеет индивидуальные поэтические черты, что-то своеобразное в форме или экспрессии»²⁴. В эпоху возросшей виртуозности они выделяются сознательным ограничением фактурных средств, миниатюрностью формы, сгущением гармонических средств, сужением мелодического амбитуса до регистра человеческого голоса, какой-то бросающейся в глаза кристальной чистотой, простотой и рафинированностью выражения. Они могут поразить исполнителей — будучи пианистически легкими, они необыкновенно трудны для музыкальной интерпретации. Они требуют одновременно почти наивной свежести и зрелого мастерства.

Аналитическую монографию о мазурках Шопена опубликовал в 1949 году Януш Микетта, сосредоточившись главным образом на их гармонии, мелодике и форме. Проблемой мелодики вновь занялась Иоланта Возняк (1981), а периодическим построением — Марек Подхальский (1983)²⁵. Были прослежены связи этих произведений с народной музыкой (Х. Виндакевич, 1926, и К. Беганьский, 1963), а также с профессиональным творчеством в этом жанре до Шопена (Д. Идашак, 1960). Однако важный в мазурках ритмико-хореический аспект все еще ожидает более фундаментального рассмотрения²⁶.

2. До Шопена существовало три рода мазурки: народная, популярная и художественная. Его в разной степени вдохновляли все эти три источника.

Традиция художественной мазурки восходит к концу XVIII века, воплотившись прежде всего в двух видах музыки: фортепианной и спенической. Собственно говоря, мазурки для фортепиано «складывали» все тогдашние композиторы, а в особенности пианисты. Во времена утраты независимости и в период зарождения романтизма это входило в неписанные патриотические обязанности. О. Кольберг издал во второй половине века обширную антологию, показывающую начало этого жанра. Среди авторов опубликованных в ней танцев представлены всевозможные композиторы²⁷. Можно предположить, что Шопену были знакомы хотя бы мазурки Ю. Эльснера, Ю. Дамсе, А. Орловского, Л. Нидецкого, Ю. Новаковского, И. Ф. Добжиньского и К. Солтыка. Самый большой сборник до Шопена — *24 Мазурки* — опубликовала в 1825 году в Лейпциге Мария Шимановска. Нам неизвестно, познакомился ли с ними Шопен, и если да, то когда именно, — это вещицы на несколько тактов (16–24), предельно схематичные и условные²⁸. Трудно поверить в их вдохновляющую силу. Наверное, приближается к шопеновской идиоме лишь тема мазурки из финального рондо *Фортепианного концерта* Францишека Лесселя²⁹.

Ф. Лессель, *Фортепианного концерта C-dur*, ч. III, т. 1–8



Ритмы мазурки часто гостили в опере той поры; наряду с полонезом, краковяком и думкой они определяли национальный характер сценических произведений К. Курпиньского, Я. Стефани и Ю. Эльснера. Они сделались носителями текстов в стилизованных в народном духе ариях. Шопен не раз должен был их слышать; трудно предположить, чтобы они могли запечатлеться в его памяти как нечто выдающееся.

Традиция популярной мазурки связана с историей польской популярной песни — то есть светской, любовной и национальной, а также рождественской. Песня, а точнее — песня в ритме мазурки, заявила о себе в эпоху Просвещения, а своим расцветом обязана временам Наполеона и эпохе, наступившей после восстания. Шопену она была в особенности близка³⁰. В Париже он слушал пение тех, кто участвовал в восстании, многократно импровизировал на темы национальных мелодий³¹. Наверняка исполнялись: *Мазурка Домбровского* и *Мазурка Хюпицкого*, *Там на лугу блестит цветочек* и *Здравствуй, майская заря*, *Будь здорова, девушка*, *Молодая девушка как ягода*, *Еще одна мазурка сегодня*, *Гремят под Сточком пушки* и многие аналогичные песни, составлявшие репертуар в диапазоне между любовными и героическими сюжетами, который можно найти в песенниках XIX века. Не один взятый из них интонационный оборот и ритмический мотив можно услышать в мазурках Шопена, только в иной форме, очищенной от банальности. Лишь однажды в мазурку попала фраза одной из чрезвычайно популярных в то время песен — переделанная, но не настолько, чтобы не быть легко узнаваемой³²:

*Там на лугу блестит цветочек*³³



Мазурка e-moll op. 41/1, т. 1–4



Наряду с распространенными песнями, в игру мог входить еще один источник популярного характера: мазурка как светский танец, игравшийся и танцевавшийся на больших и малых балах. Бывало, что Шопен танцевал мазурку ночи напролет, чему можно найти свидетельства в письмах, и потому должен был носить в душе ее ритмы и характерные жесты. Михал Клеофас Огиньский в одном из *Писем о музыке* довольно образно описывает моду на мазурку, распространявшуюся в салонах наполеоновской Европы, связывая это с популярностью польских офицеров.

Народная традиция в мазурках Шопена считается наиболее заметной. Существует множество разновидностей танцев, составляющих группу мазуров; речь заходит даже о невозможности их отчетливого разграничения³⁴. Однако три из них — мазур, куявяк и оберек — обычно с успехом различаются как танцы, разные и хореически, и музыкально. Попыткой их характеристики мы обязаны прежде всего М. Собескому и Д. Идашак (1960)³⁵.

Мазур — танец, для которого характерны лихость, свободная, часто плясовая мелодия и средний темп: ММ = 140–160; в области ритма в нем чаще всего применяется формула: $\underline{\text{♩}} \text{♩} \underline{\text{♩}} \text{♩}$ и ее варианты. Отличается силой нерегулярных акцентов, расставляемых капризно и парадоксально. Что касается происхождения — обнаруживает связь с танцами мелкого дворянства.

Куявяк — танец плавного, волнообразного характера, с исключительно певучей мелодией и медленным темпом: ММ = 120–140. Наиболее частые ритмические формулы: $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$ и $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$. Акценты слабые — речь идет скорее о регулярно повторяющемся ударе на вторую половину такта. Подразделяется на чисто деревенский вариант, в котором преобладает мажорный лад, и местечковый (еврейские оркестрики) с преобладанием минорного лада и тенденции к экспонированию «сентиментальной» малой терции.

Оберек — танец стихийного, веселого, пламенного характера, с плясовой мелодией, максимально, чаще всего изоритмически раздробленной, быстрый или очень быстрый: ММ = 160–180. Самые распространенные ритмические формулы: $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$ или $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$, или $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$. Акценты сильные и скорее регулярные, течение танца вращательное (оборотное), характерны внезапные остановки движения.

Народная мазурка сначала была поющим танцем. Ее характерный, распространяющийся на все варианты основной ритм $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$ З. и Я. Стеншевские (1960)³⁶ выводят из типичного четырехсложного словесного построения (— — — —), составляющего основу мазурового стиха.

Связи мазурок Шопена с народной традицией многократно становились предметом исследований в нескольких аспектах: В. Пасхалов (1945) и К. Беганьский (1960) изучили сферу тональных особенностей, Х. Виндакевич — метроритмических и формальных. Ее часто цитируемая работа *Формулы польской народной музыки в мазурках Шопена* (1926) чрезвычайно убедительно доказала родство, о котором идет речь, с помощью десятков сравнительных примеров:

О. Кольберг, *Народ*, т. IV, № 451



Ф. Шопен, *Мазурка g-moll* op. 24/1, т. 1–6



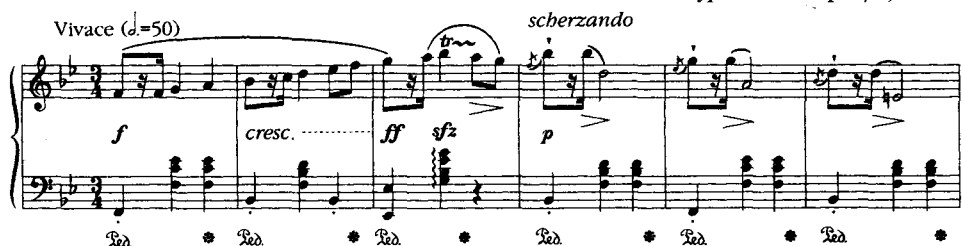
3. Постепенно Шопен пришел к органическому синтезу всех традиций, прочувствованных им при прослушивании, игре и танце, причем голос народной традиции стал доминирующим. Здесь также наступил синтез, соединение в одно целое всех видов народной мазурки, впрочем, разнообразными способами.

О некоторых мазурках Шопена или их отдельных фрагментах можно сказать, что они были написаны в «чистом» стиле одного из танцев мазуровой группы³⁷. Типичный мазур с его широким жестом и обостренной артикуляцией можно узнать, например, в *Мазурках F-dur* WN 25, *B-dur* из op. 7 и *Des-dur* из op. 30:

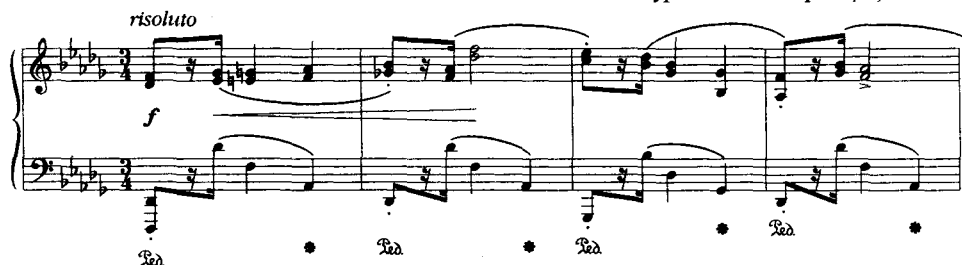
Мазурка F-dur WN 25, т. 1–4



Мазурка B-dur op. 7/1, т. 1–6



Мазурка Des-dur op. 30/3, т. 9–12



Куда-то с его медленно текущей или колеблющейся мелодией, балансирующей между категориями сентиментальности и лиризма, можно встретить во многих мазурках с умеренным темпом, например, в *Мазурках F-dur* из op. 7 (т. 57–72), *a-moll* из op. 17, *C-dur* WN 47, *a-moll* WN 59 или *f-moll* WN 65:

Мазурка *a-moll* op. 17/4, т. 5–8

Lento, ma non troppo ♩=152

espressivo

(Ped. *) (Ped. simile)

Мазурка *C-dur* WN 47, т. 1–4

Allegretto ♩=144

p rubato

tr

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Мазурка *a-moll* WN 59, т. 1–4

Moderato animato ♩=138

mf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Шопеновские обертки — те, которые в чистом виде звучат в темпе *allegro* или *vivace*, — производят впечатление фольклорной цитаты, приведенной для разнообразия, примером чего является трио Мазурки *F-dur* WN 25:

Мазурка *F-dur* WN 25, т. 37–40

Poco più vivo

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

В Мазурке *D-dur* из op. 33 происходит обратная ситуация: средней части Шопен придал ритмы типичного мазура, в то время как характер всему танцу задает чистый обтек.

Мазурка D-dur op. 33/2, т. 1–4



Чаще всего Шопен использует в мазурках соединение нескольких видов танца по принципу дополнения или контраста. Преобладает сочетание мазура с кувяком, например в *Мазурках F-dur* из op. 7, *B-dur* и *a-moll* из op. 17, *Des-dur* из op. 30, *C-dur* из op. 33, *As-dur* из op. 50; реже — мазура с обереком, как в уже упомянутых выше *Мазурках D-dur* из op. 33 и *F-dur* WN 25. Дополнение кувяка обереком согласовалось с народной практикой.

Со временем композитор уже совершенно свободно использует полный набор специфических черт танцев мазуровой группы. Идиоматические особенности мазура, кувяка и оберека сливаются в новую идиому: шопеновской мазурки. Случается, что он синхронно соединяет — в разных голосах одновременно — элементы различного происхождения, или меняет ритмы и темпы, давая, например, формулу оберека в замедленном темпе, а кувяка — в ускоренном, или же заставляет повторяться «до самозабвения» мотив мазура — на манер оберека (например, в *Мазурке cis-moll* из op. 50). Из элементов прежней целостности возникает новое целое, не отсылающее однозначно в мир определенных народных прототипов. Очищенное от реальности, сублимированное — оно уже не изображает, а выражает. Эти тенденции появляются постепенно, начиная с *Мазурок* из op. 33 и 41; полноты индивидуального стиля композитор достигает в *Мазурках* из op. 50, 56 и 59.

Склонность к отказу от того, что прежде составляло условности жанра, ради личного, индивидуального высказывания видна также в соотношении между мазуркой, полонезом и вальсом. Величественность коды *Мазурки fis-moll* из op. 59 позволяет почувствовать незримое присутствие в ней идиомы полонеза — вопреки отсутствию его ритмов. В некоторых исполнениях (например, Хенрыка Штомпки), кажется, что мазурка в этот момент прибегает к высокому стилю полонеза. В *Мазурках As-dur* из op. 41 и *H-dur* из op. 56, во фрагментах, обозначенных как *dolce* и *leggiero*, «просвечивают» характерные признаки вальса. И вновь законы стилистических условностей отступают на второй план перед необходимостью определенной экспрессии.

4. Народное происхождение наложило отпечаток — особенно на начальных этапах творчества — на поэтику мазурок в сфере танцевального жеста, диктующего вид формы, и в сфере песенной интонации, означающей их тональную ауру и форму мелоса.

Выстраивая форму мазурки, Шопен мыслил танцем. Все виды формирования фразы и периода имеют соответствия в народном танце. Х. Виндакевич (1926)

отыскала их в издании О. Кольберга, выделяя несколько формул, основных для народной мазурки и присутствующих у Шопена:

- aabb: Мазурка *Des-dur* op. 30/3 (т. 1–4)
- aabc: Мазурка *C-dur* op. 7/5 (т. 5–8)
- abcc: Мазурка *F-dur* op. 7/3 (т. 41–44)
- aaab: Мазурка *fis-moll* op. 6/1 (т. 13–16) и
- aaaa: Мазурка *cis-moll* op. 41/1 (т. 123–126).

К ним также относится характерный для старинного фольклора так называемый кольцевой период, который открывается и закрывается одной и той же фразой. Особенно естественно и прекрасно Шопен использовал эту формулу в первых тактах *Мазурки gis-moll* из op. 33:

Мазурка gis-moll op. 33/1, т. 1–8

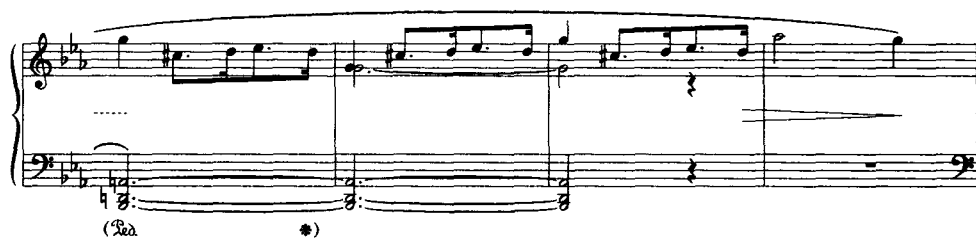


Использование кольцевого периода ввело в *Мазурку gis-moll* дополнительную черту — соответствие микро- и макроструктуры. Период можно было бы здесь обозначить формулой *abca*, и той же формулой — *ABCA* — структуру мазурки целиком.

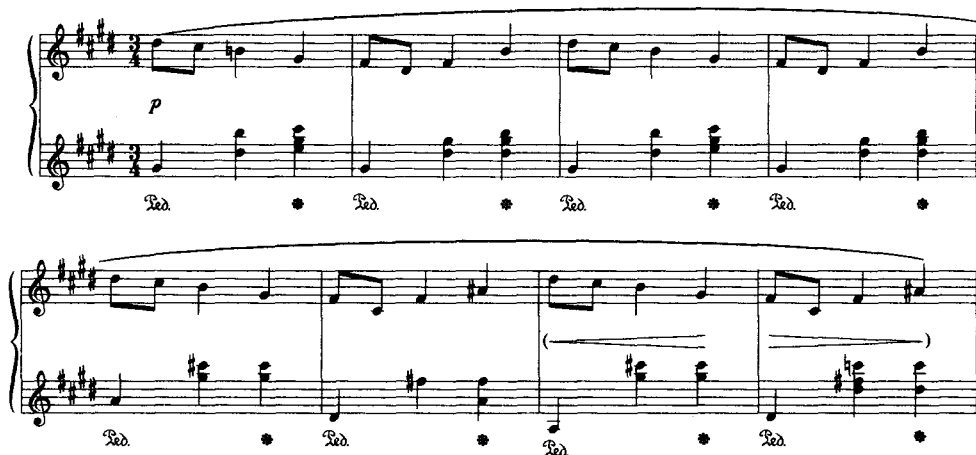
Мышление танцем отразилось на специфической дифференциации тематизма мазурок. Х. Виндакевич сочла особенно характерными несколько видов структур, детерминированных их хореическо-песенным генезисом: формулы а) обереговая маятниковая и б) волнообразная, с) вращательная и д) притопывающая, е) якорная дробящаяся, ф) хоровая октавная и г) диалогическая:

а) *Мазурка c-moll* op. 30/1, т. 29–36

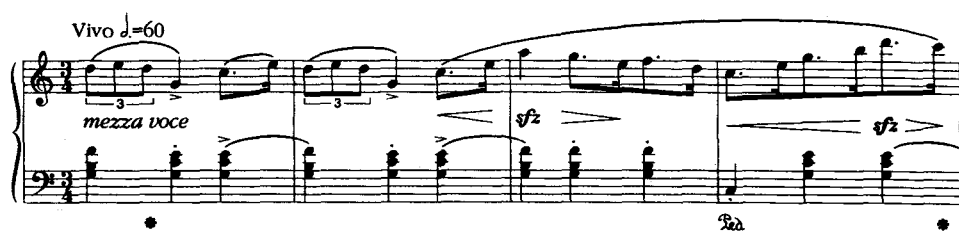




b) Мазурка *cis-moll* op. 50/3, т. 41–48

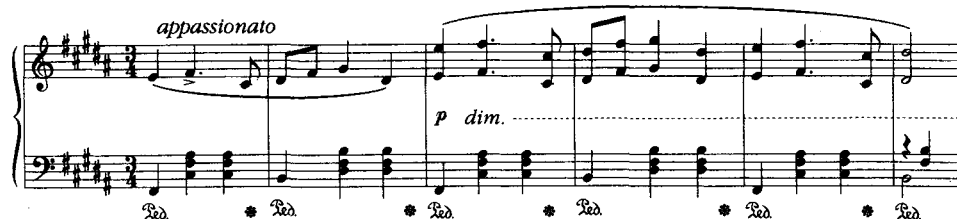


c) Мазурка *C-dur* op. 7/5, т. 5–8



d) Мазурка *C-dur* op. 24/2, т. 57–62



е) Мазурка *Des-dur* op. 30/3, т. 1–8f) Мазурка *gis-moll* op. 33/1, т. 21–28g) Мазурка *h-moll* op. 33/4, т. 1–14

С. Лобачевска (1966)³⁸, следуя этой логике, дополнила список хореических структур формулой легкого шага (например, *Мазурка B-dur* op. 7/1) и формулой покачивания (*As-dur* op. 17/3). Пианисту, желающему уловить характер шопеновских мазурок, возможно, было бы полезно пройти практический курс этого танца. Не подлежит сомнению, что в них говорит стихия танца — жест и хореическое движение несут здесь мелодию, диктуют ее форму и течение.

Своеобразная звуковая аура мазурок Шопена вытекает из сосуществования двух разных систем: тональности *dur-moll* — и появляющихся время от времени на ее фоне элементов модальной системы. Речь идет о мотивах, оборотах, темах или разделах произведения, выдержанных в одном из натуральных ладов. Чаще всего в произведениях встречается так называемый лидийский лад (например, *Мазурка F-dur* WN 25, трио), реже — фригийский (*cis-moll* из op. 41), еще

реже — эолийский (*G-dur* из ор. 50). Некоторые интерпретаторы тональности мазурок слышат в них также еврейские либо цыганские интонации. Столкновением обеих систем и влиянием фольклорных структур объясняются также некоторые гармоническо-фактурные явления, такие, как битональные колебания (*Мазурка e-moll* из ор. 41), квинтовые бурдоны (*C-dur* из ор. 24), органнй пункт (*b-moll* из ор. 24) и *ostinato* (*cis-moll* из ор. 30), фразы, опирающиеся на так называемый полухроматический звукоряд или на хроматическую переменность ступеней (*C-dur* из ор. 56, т. 5—6).

Основная, диатоническая шкала со временем подвергается все большей хроматизации. Индивидуальный тон отдельным произведениям придает игра и колебания между крайностями, представленными, с одной стороны, например, *Мазуркой C-dur* из ор. 6 («чистая» диатоника), а с другой — *Мазуркой f-moll* WN 65 (почти полная хроматизация).

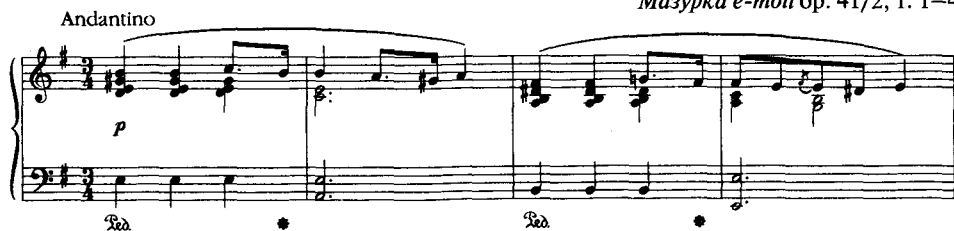
Что касается лада, то, если рассмотреть все произведения в целом, здесь царит равновесие: 28 — в мажоре и 28 — в миноре; однако в ранний период соотношение ладов составляло 7:1 в пользу мажора, тогда как в последний, соответственно, 2:7 — и это заставляет задуматься.

5. Фактура и форма мазурок, которые Шопен писал на протяжении всей жизни, прекрасно позволяют ощутить эволюцию стиля. Однако одновременно с этим они обладают постоянными доминирующими свойствами, которые присущи еще лишь прелюдиям: это сжатость, насыщенность и лапидарность.

Основной фактурой мазурок, как, впрочем, и всех танцев, является гомофония — мелодия с аккордовым аккомпанементом. В чистом виде Шопен показал ее в *Мазурках C-dur* из ор. 6, *B-dur* из ор. 7, *a-moll* WN 59 и *As-dur* из ор. 24. Однако обыкновенно эта фактура является исходной точкой и точкой отсчета — своего рода якорем. По мере развития монодическая тема «робко» обогащается расцвечивающими ее двойными нотами (*Мазурки a-moll* из ор. 17, *g-moll* WN 64), чаще в фактуре двойных нот или трезвучий появляется отчетливая контртема (*a-moll* и *F-dur* из ор. 7). Репертуар параллелизмов достаточно разнообразен: терцовые (чаще всего в отрывках в характере мазура: *G-dur* WN 26, *E-dur* из ор. 6, *a-moll* из ор. 7, *g-moll* из ор. 24, *Des-dur* из ор. 30), соединенные с секстовыми (*F-dur* WN 25, *C-dur* WN 47, *B-dur* из ор. 17), октавные (*a-moll* без опуса 42 A), трезвучные (*a-moll* без опуса 42 B). С опусом 50 в мазурки входит полифония, а точнее, полифонизация. В начальных отрывках появляется свободная техника канона (*cis-moll* из ор. 50, *c-moll* из ор. 56), в заключительных — различные виды сретт (те же произведения, а также *a-moll* из ор. 59). Для контраста время от времени как бы проскользывают несколько тактов «хрупкого растения» — чисто монодической фразы (*h-moll* из ор. 33, *cis-moll* из ор. 41, *cis-moll* из ор. 50, *H-dur* из ор. 56, *g-moll* WN 64). Характерны для мазурок и наделены особой эстетической притягательностью свободные, с виду капризные переходы из одной фактуры в другую вместе с неустанным гармоническим «оттенением» хода мелодического повествования.

Исходная форма мазурок — классическое, основанное на строгой симметрии построение периодами, связанное у Шопена с этим жанром, как строфы четверостиший — с *Книгой песен* Генриха Гейне³⁹. Шопен постоянно модифицирует

его, расширяет и переделывает, однако его присутствие явно ощущается. Строгую симметрию хранят прежде всего ранние мазурки, еще близкие к прикладному танцу. Они также строятся по классическим канонам: вторые фразы или периоды написаны в тональности доминанты, а трио — субдоминанты. В варшавских и ранних парижских мазурках можно еще встретить отчетливое выделение трио (*G-dur* WN 8, *F-dur* WN 25, *B-dur* WN 41, *B-dur* из оп. 17) и традиционное *da capo al fine*. Позднее начинают преобладать параллельные и одноименные продолжения, реже — медиантные, энгармонические, неаполитанские (и другие секундовые). Из традиционных форм, кроме упомянутого танца с трио, можно встретить построения, близкие форме дуги и рондо. Принцип репризности пронизывает почти все произведения. Исключение составляют двухтональные мазурки (*h-moll* из оп. 30 со структурой *AB AB*), а также написанные в народной манере *senza fine* (*C-dur* из оп. 6). Во всех остальных начальная тема возвращается — иначе и быть не могло. Однако в произведениях зрелых лет это уже не статичный возврат к *da capo al fine*. Драматургическая структура мазурок этих лет стала динамичной. Она ведет к кульминации, в которой главная тема появляется измененной, возведенной во вторую степень, как в *Мазурках a-moll* и *As-dur* из оп. 59 или уже в *cis-moll* и *e-moll* из оп. 41:

Мазурка *e-moll* оп. 41/2, т. 1–4Мазурка *e-moll* оп. 41/2, т. 57–60

Мазурка *e-moll* выполнена в кульминарующей структуре динамического типа. Структуру нескольких более поздних произведений этого жанра можно назвать кульминарующей рефлексивного типа. Речь прежде всего идет о *Мазурках cis-moll* из оп. 50, *c-moll* из оп. 56, *a-moll*, *As-dur* и *fis-moll* из оп. 59. Их структура — хотя и направленная на достижение кульминационного момента — является раскрепощенной, свободной и развивается как «плавная, единая волна танцевального движения»⁴⁰. Произведение уж не вмещается в рамки, присущие миниатюре, в несколько раз их превышает⁴¹, достигая статуса «танцевальной поэмы».

Остается неисследованным вопрос драматургии опусов мазурок, как своеобразного целого. На первый взгляд, отдельные опусы, включающие по три-пять

мазурок, кажутся составленными случайно, в целях публикации. Более того, в нескольких опусах (6, 7 и 41) между парижским и лейпцигским изданиями существует разница в последовательности произведений. По мнению В. Пасхалова, ранние опусы мазурок, очевидно, отражают порядок деревенского танцевального праздника, с его разнообразием, опирающимся прежде всего на агогические традиции. В позднейших опусах ощущается сквозная общность настроения — при умышленном противопоставлении их отдельных элементов. По этой причине Г. Белотти призывает ввести традицию исполнения мазурок как — проникнутого неуловимой идеей данного опуса — единого целого.

6. Предпринимались попытки классифицировать мазурки Шопена, вводя их периодизацию. К. Беганьский (1960 и 1963) принял за критерий отношение к народному прообразу, выделяя три фазы. В фазе а) — ранней, включающей варшавские и венские годы, — мазурки (неизданные и опусы 6 и 7) являются полем беспорядочного скрещения элементов деревенского фольклора, трактуемого как цитата или подражание, — с городским, салонно-светским. Раннеромантическая гармония нейтрализует модальные черты, присущие фольклору. В фазе b) — средней (*Мазурки* op. 17, 24, 30, 33 и 41) — происходят кристаллизация чисто фольклорных элементов и использование их как экспрессивной оппозиции. Одновременно — принятие обобщенных принципов фольклорного формообразования. Фаза с) — поздняя (*Мазурки* op. 50, 56, 59 и 63) — несет превращение оппозиции в диалог, принимающий вид диалога хроматики (и развитой гармонии) с диатоникой (и параллелизмом). Отсутствие непосредственного контакта с фольклором влияет на его далеко заходящую сублимацию. Усиление лирической функции, вызванное моментом отдаления: мазурки становятся «отражением личных переживаний и национальной трагедии»⁴².

7. Мелодии и ритмы мазурки проскальзывают то здесь, то там вне опусов мазурок, особенно густо — в произведениях варшавских лет, — впрочем, согласно моде того времени. Оберек с лидийской мелодией является темой *Рондо à la мазур*, куявяк народного происхождения — темой для малых вариаций в *Фантазии на польские темы*, а в такт мелодии, стилизованной под куявяк, проходит финал *Концерта f-moll*.

Некоторые элементы мазурки можно услышать в интродукции к *Рондо à la краковяк* и в трио Менуэта из *Сонаты c-moll*. В ритмах разнообразных видов мазурки Шопен «заставил петь» тексты С. Витвицкого (*Желание, Гулянка, Колечко*), В. Поля (*Лист летит с деревьев*) и Б. Залеского (*Пригожий парень*). 20-тактовую *Мазурку A-dur* в духе песни без слов он включил в цикл прелюдий (№ 7), другой — масштабной *Мазурке A-dur* — предназначил функцию трио (т. 127–249) в *Полонезе fis-moll*. В некоторых произведениях парижской эпохи появляются эхо и отблески ритмов и интонаций мазурки. Они дают о себе знать в нескольких ноктюрнах — более явственно в *F-dur* и *g-moll* из op. 15⁴³, намеком — в средней части *Ноктюрна fis-moll* из op. 48. *Вальс a-moll* WN 63, одно из последних произведений Шопена, с полным правом мог бы называться и мазуркой.

8. Широкий резонанс, вызванный мазурками Шопена в польских домах, пробудил у польских композиторов стремление к подражанию, нередко — графоманской природы. Возникла новая, высокая волна композиторского интереса к этому танцу, понимаемому как «салонная» композиция, названная Сикорским «мазуркоманией». *Мазурки à la Шопен* и *chansonnettes à la mazure* писали Э. Вольф, А. Контский, В. Крогульский, Ю. Бжовский, И. Кжижановский, Э. Каня, Ю. Любовский, А. Зажицкий и многие другие. Вершины популярности достигли в сороковых и пятидесятых годах XIX века изданные двумя альбомами фортепианные мазурки Х. Шоповского, лишенные какой-либо ценности. Возникло несколько произведений, свободных от слишком поверхностной зависимости от мазурок Шопена: фортепианные — Ю. Зарембского, оперные — С. Монюшко и скрипичные — Х. Венявского. З. Носковский, а позднее И. Я. Падеревский пытались использовать шопеновскую концепцию хореической композиции в краковяке. Годы спустя К. Шимановский предпринял попытку оживить и обновить шопеновскую традицию, создав 20 фортепианных мазурок. Для них характерны тонкая шопеновская фактура, сходный род движения и мелоритмического повествования, а также полностью иной звуковой мир, хотя и в них произошло столкновение народной модальности с тональностью в ее современной форме. Путем Шимановского пошли Р. Мачеёвский, В. Жулавский и З. Мычельский.

Зарубежные музыканты начиная с Листа периодически пытались писать мазурки — обычно более или менее неудачно — вопреки предостерегающему недоумению Г. фон Бюлова: разве это вообще возможно после Шопена? Проблема мазурки, символизирующей так трудно уловимую «польскость», в особенности не давала покоя русским — начиная с композиторов «Могучей кучки». Пожалуй, наиболее удачные решения принадлежат А. Лядову и молодому А. Скрябину.

3. Вальсы

Шопен сочинил 25 миниатюр и танцевальных поэм в ритме вальса. Шесть из них пропали, мы знаем лишь их четырехтактовые зачины, включенные в список Людвика Енджеевич; кроме того, один из вальсов, хотя изданный и исполненный (*Es-dur* № 17), принадлежит к произведениям сомнительной подлинности. Из восемнадцати остальных восемь Шопен признал достойными издания, остальное рассеял по альбомам прекрасных дам либо сохранил в папке с неизданными произведениями.

Это произведения, чаще всего издававшиеся и более всего популярные — возможно, даже ставшие несколько банальными. Во второй половине XIX века они составляли костяк репертуара молодых барышень, обучавшихся игре на фортепиано. Они вызвали противоречивые оценки. Ф. Никс и некоторые другие причисляли их к шедеврам, а скептики (к ним принадлежал Г. фон Бюлов) считали опасно близкими к салонной музыке.

Хотя вальсы Шопена не стали предметом интегральной интерпретации, некоторые их аспекты были исследованы основательно. Подробно освещено происхождение этих шопеновских композиций (Э. К. Стадницкий и А. Кошевский), а также их ритмико-хореическая сторона (С. Шуман, К. Хлавичка).

Попытка монографического рассмотрения (А. Кошевский, 1953—1963) осталась незавершенной.

1. Наряду с ноктюрнами, *Колыбельной* и экспромтами, вальсы составляют группу произведений со сходным и довольно необычным комплексом особенностей — иногда в этом аспекте говорится о «женственном» направлении в творчестве Шопена. При определении их характера звучат слова: легкость, летучесть, эфирность, ускорение движения, порыв, вихрь, размах, стремление преодолеть закон тяготения, блеск, элегантность и кокетство, «порожденные блеском свечей и шумом шелковых платьев» (Дж. Хьюнекер), эротизм, «очарованность искусственным раем» (Я. Ивашкевич), «аристократизм от первой до последней ноты» (Р. Шуман: «танцевать их должны, по меньшей мере, графини»), «мечты и огненный блеск» (О. Шуман), «мечтательность и поэтичность» (Ф. Никс), введение «в иной мир» (Ю. М. Хоминский). Иногда говорится о «танце души, а не тела» (Л. Элерт), о «радостной вести», но также о меланхолии и элегичности, наконец, как метко подмечено, о некоторой отстраненности и дистанции (Дж. Хьюнекер).

Репертуар определений экспрессии, довольно скупо данных композитором, вращается вокруг следующих: *brillante, leggiere, leggiamente, leggierrissimo, sempre delicatissimo, grazioso, con anima, con espressione, appassionato, cantabile, dolce, sotto voce* и *sostenuto*. Что касается темпа, то помимо обозначений вроде *tempo di valse* или *tempo giusto* явно вырисовывается подразделение на те вальсы, которые должны звучать *vivo, vivace* или *molto vivace*, и те, которым предписано *moderato* или даже *lento*.

2. Вальс до Шопена имел хотя и недолгие, но богатые традиции в нескольких стилях. С австро-венгерскими традициями Шопен столкнулся дважды (в 1829 и 1830—1831 годах), слышал первоисточники — оркестры Ланнера и Штраус-отца, посмеивался над венцами, которые «называют произведениями искусства» развлекательные вальсы⁴⁴. Когда он познакомился с вальсами Шуберта — неизвестно; он рекомендовал их ученикам в годы педагогического расцвета. Шубертовские реминисценции встречаются, но совершенно спорадически (*Вальсы Es-dur* № 17 и *Ges-dur* WN 42). Веберовское *Приглашение к танцу* могло оказать некоторое влияние на концепцию серии больших вальсов в стиле *brillant*.

Раньше всего Шопен познакомился с традициями вальса, укоренившегося в Польше⁴⁵. На форму народного танца, именуемого вальцерком, успели наложить отпечаток ритмико-хореическая модель оберека и ритмы мазурки в сочетании с ритмами лендлера. Особенно живо Шопен контактировал с популярным вальсом, городским и придворным, звучавшим на балах и светских собраниях тех времен. Э. К. Стадницкий (1963) насчитал более ста польских вальсов, сочиненных до Шопена с начала века. Их писали композиторы шопеновского поколения: А. Орловский, И. Добжиньский, Ю. Новаковский и Л. Нидецкий, специалисты по прикладной музыке, такие, как А. Съвешевский, К. Тымовский, А. Рембелиньский, К. Солтык, Ю. Басхны или Ю. Белявский, а иногда также мастера предыдущего поколения: Ф. Лессель, М. К. Огиньский, К. Курпиньский, А. Радзивилл, Ю. Дамсе, Ю. Стефани и М. Шимановска. Ни один из них не смог написать ничего мало-

мальски долговечного. Сочинение этих сверхмодных танцев сделалось, впрочем, всеобщим развлечением. Ю. Дамсе, следуя венским образцам, издал в 1829 году у Бжезины в Варшаве *Миллион вальсов, или Метод сочинения при помощи двух рук столькох вальсов и шлейферов, сколько кому будет угодно...*⁴⁶. Можно сказать, что поколение Шопена росло и дышало в атмосфере и ритме танца в его отечественной версии.

3. Шопен делил вальсы на два различных направления: приватное и концертное. Критерии были жесткими. Относительно *Вальсов h-moll* WN 19, *Des-dur* WN 20, *e-moll* WN 29, *Ges-dur* WN 42 и *As-dur* WN 48 — возможно, даже слишком жесткими.

Из одиннадцати вальсов⁴⁷ приватного направления, сочиненных в 1827–1847 годах, шесть возникло в Варшаве, пять — в Париже.

Варшавские вальсы отражают два момента: освоение законов жанра и овладение ими. Если не касаться шести пропавших вальсов, три из опубликованных посмертно: *E-dur* WN 18, *As-dur* WN 28, а также «сомнительный» *Es-dur* — прекрасно показывают момент «старта». Они не чужды примитивизма и условности (форма танца с выделенным трио), являются прикладной музыкой («для танца»), притом явно сформированной по польской модели, соединяющей в одном произведении ритмы лендлера с ритмами и жестом оберека:

Вальс As-dur WN 28, т. 1–4

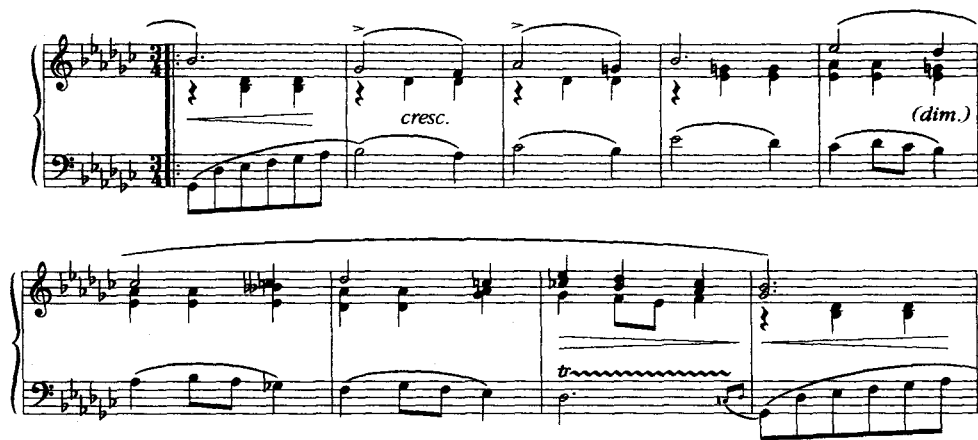


Вальс As-dur WN 28, трио, т. 65–68



Три остальных танца, сочиненных на родине, но наверняка уже после первой встречи с Веной (1829), невозможно сравнить с предыдущими. Отмеченные сентиментальностью, очевидно, поэтому не изданные, они, однако, явно несут в себе шопеновскую интонацию. Средняя часть *Вальса h-moll* WN 19 (*dolce*, H-dur) предвещает лирические моменты полностью зрелых парижских вальсов, так же как и двухголосие, звучащее (в *Ges-dur*) в трио *Вальса Des-dur* WN 20, увековеченное, впрочем, зашифрованным в нем эмоциональным содержанием⁴⁸:

Вальс *Des-dur* WN 20, т. 33—41



Вальс *e-moll* WN 29 с интродукцией и кодой, сочетающий в себе меланхолию с блеском, можно признать первым шагом в направлении танцевальной поэмы.

Парижские вальсы приватного направления созданы в различные периоды жизни и, кажется, выполняют отчасти различные функции. Вальсы тридцатых годов странным образом не получили композиторского разрешения к публикации и являются примерами маргиналий. Лапидарный Вальс *Ges-dur* WN 42, где сталкивается звучание типа *brillant* со звучанием типа *cantabile*, мог — казалось бы — соперничать с Вальсом *Des-dur* из ор. 64, а Вальс *As-dur* WN 48 — не с одной мазуркой. Возможно, здесь сказались личные соображения: ведь Вальс *As-dur* исполнял роль любовного послания⁴⁹. Вальсы сороковых годов не возбуждают подобных сомнений. Два из них, *Sostenuto Es-dur* WN 53 и *Allegretto a-moll* WN 63 не продвинулись далее предварительного композиторского наброска. Ностальгический Вальс *f-moll* WN 55, наверное, действительно не возвысился до уровня неповторимого произведения. Вписанный во многие альбомы, увековеченный просьбой к одной из корреспонденток сохранить произведение «исключительно для себя» — он наиболее выразительно представляет творчество приватного направления.

4. Все восемь вальсов концертного направления были вдохновлены атмосферой парижских салонов тридцатых и сороковых годов, хотя в нескольких танцах, естественно, еще живо отдаются венские интонации и ритмы⁵⁰. Издания носили отпечаток моды того времени и места — они снабжены названиями: *Большой блестящий вальс для фортепиано* (ор. 18), *Три блестящих вальса* (ор. 34), *Большой новый вальс* (ор. 42)⁵¹ и посвящены парижским дамам большого света. Света, весь блеск и необычайное очарование которого в своих парижских корреспонденциях тех лет с язвительной нежностью, иронией и страстью запечатлел Генрих Гейне. «Шопен — любимец этой элиты, — писал поэт⁵², — она ищет в музыке высочайших духовных наслаждений», а Шопен «умеет раскрыть поэзию, что живет в его душе, перед нашими глазами».

Парижские вальсы Шопена (ор. 18, 34, 42 и 64), по форме, характеру и стилю далекие от прикладных и написанных по случаю танцев, не без основания тради-

ционно называют танцевальными поэмами. Они представлены двумя вариантами: *brillant* и *mélancolique*.

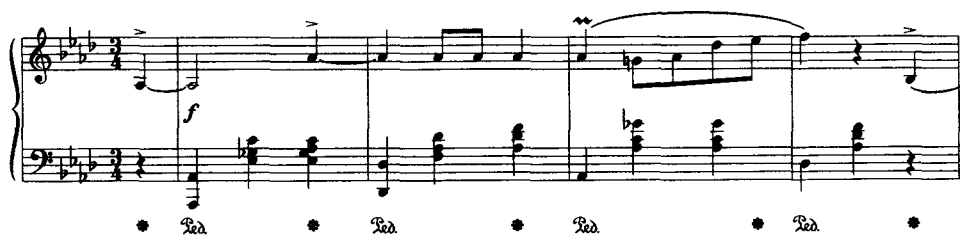
Вальсы типа *brillant*⁶³ звучат в быстром темпе (*vivo, vivace*), в мажорных тональностях, написаны пространно (173–311 тактов), и все четыре имеют интродукцию и коду, хотя в целом каждый из них построен по-своему. Исходной точкой является слитное построение (особенно заметное в Вальсах *Es-dur* op. 18 и *As-dur* op. 34), однако в то же время выступает принцип репризности (сильнее всего в Вальсе *F-dur* из op. 34), а иногда также — рефренности (ритурнель в Вальсе *As-dur* op. 42). Однако прежде всего в каждой из поэм ощущается присутствие единой, целостной драматургической структуры, с индивидуализированным, хотя в общих чертах сходным с другими, сценарием. Начало возвещается громкими «фанфарами» или рождается в тихом ожидании (*As-dur* op. 42). Хоровод танцев, различных по характеру, но объединенных общим стремлением, ведет к репризе и кульминации, затем наступает кружащаяся или угасающая кода, а вслед за ней — сильные аккорды финала.

В вальсах типа *brillant* чаще всего встречаются не два, а четыре характера звучания: а) выразительное ритмичное *vivo*:

Вальс *Es-dur* op. 18, т. 5–8



Вальс *As-dur* op. 34/1, т. 50–53



и б) мягкое, мелодичное *dolce* (или *sostenuto*):

Вальс *Es-dur* op. 18, т. 169–172



Вальс As-dur op. 42, т. 121–128



а также с) подвижное и блестящее *leggermente* в характере *perpetuum mobile*:

Вальс Es-dur op. 18, т. 22–25



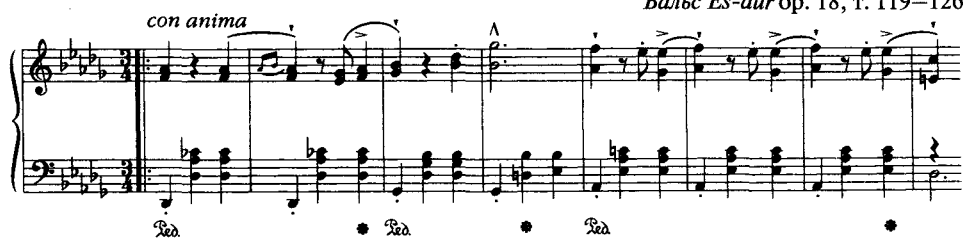
Вальс F-dur op. 34/3, т. 21–24



Вальс As-dur op. 42, т. 41–44



и d) певучее, воплощающееся в терциях или секстах, *cantabile* или *con anima*:

Вальс *Es-dur* op. 18, т. 119–126Вальс *As-dur* op. 34/1, т. 82–91

В интерпретациях критиков и авторов монографий вальсы типа *brillant*, в которых доминируют блеск, развлекательность и виртуозность, воссоздают обстановку бального зала.

Вальсы типа *mélancolique*⁵⁴, хотя и выстроенные из похожих «характеров звучания», вносят в танец другой тон — лирический, полный интимности. Критиками они воспринимаются как элегические и ностальгические, поэтические и несущие момент тихой меланхолии. Из концертных вальсов это касается только двух: *a-moll* из op. 34 и *cis-moll* из op. 64; из приватных речь могла бы идти прежде всего о Вальсе *f-moll* WN 55. Преобладают минорные тональности, на месте прежнего трио сменяющиеся мажором: одноименным (a/A) или энгармоническим (cis/Des). Темп — медленный или умеренный, форма для каждого вальса особая, но во всех она статична и не обходится без репризы, вносящей покой, вытекающий из симметрии. Однако главное — это экспонирование кантиленной мелодии, сдерживающей вихрь танца лирической рефлексией:

Вальс *a-moll* op. 34/2, т. 53–60

Вальс *a-moll* op. 34/2, т. 69–75



В шопеновском *valse mélancolique* проявились тенденции, некоторое утрирование которых породило в эпоху постромантизма новый вид танца — медленный вальс (*valse lente*⁵⁵), любимый П. Чайковским и Я. Сибелиусом.

5. Хотя вальсы Шопена, порожденные непосредственным опытом и ощущением танца, рано превратились из произведений «для танца» в произведения «для прослушивания», они не утратили танцевального аллюра, живущего в них, как *duende* — в андалузских танцах, а свинг — в джазе. Некоторые из концертных танцев (*Es-dur* op. 18, *As-dur* op. 34) даже «годятся» для танца, а в общем все они лишь переместились из сферы светского танца в сферу балета.

С. Шуман (1950) проанализировал их ритмику, жесты и экспрессию в хореической перспективе. Он выделил несколько видов танцевально-экспрессивных движений, подбирая соответствующие им звуковые структуры: а) плавное вращение (например, *Вальс Des-dur* из op. 64: *sostenuto*, т. 37–69), б) покачивание (*a-moll* из op. 34, т. 1–16), в) вихревое кружение (*cis-moll* из op. 64, т. 33–64), а также d) прыжки, у Шопена являющиеся скорее исключением (*e-moll* WN 29, т. 9–24). По мнению С. Шумана, на основании разницы фактур можно также отделить в вальсах сольные партии от партий хореического *tutti*, то есть сольный танец от фигурного, группового. С. Лобачевска (1966), исследовав взаимосвязи мазурки и вальса, пришла к убеждению, что некоторые жестово-мелодические формулы, встречающиеся в вальсах, можно считать перенесенными Шопеном из мазурок — речь идет о формулах легкого шага, раскачивания и вращения⁵⁶.

В вальсах есть отрывки, при прослушивании которых более или менее явственно проступает регистровое, фактурное, артикуляционное и динамическое разделение на жесты танцора и танцовщицы. Диалог этого рода, определяющий построение формы, замечен, например, в *Вальсах E-dur* WN 18 (мужская партия: т. 1–8; женская: 9–16), *Es-dur* № 17 (м.: т. 27–30; ж.: 31–34), *e-moll* WN 29 (м.: т. 75–82; ж.: 83–90), *Des-dur* WN 20 (м.: т. 33–36; ж.: 37–40) и *F-dur* op. 34 (м.: т. 81–82; ж.: 83–84 и аналогично). Должно быть, сочиняя диалоги подобного рода, иногда не лишённые юмора, Шопен неплохо развлекался:

Вальс *F-dur* op. 34/3, т. 81–92





6. Помимо произведений данного жанра, вальс встречается у Шопена лишь в финале *Вариаций E-dur* WN 4. Намек на его присутствие можно расслышать в нескольких поздних мазурках, особенно напоминающих кувяк, а далекое эхо — в некоторых фрагментах скерцо и баллад.

Вальс Шопена неповторимым и значимым образом запечатлелся в истории жанра, наряду с виртуозным вальсом К. М. Вебера, не лишенным сентиментальности шубертовским и исполненными постромантической меланхолии вальсами И. Брамса и П. Чайковского, в которых, впрочем, порой звучит шопеновская интонация. Одновременно с Шопеном писал вальсы Р. Шуман, несколько позднее — Ф. Лист, однако ни один из них не создал достаточно выразительной идиомы. В вальсах Г. Малера, Р. Штрауса и М. Равеля проявилась венская традиция — без посредничества Шопена.

Множество вальсов *à la Chopin*, более или менее милых и ловко написанных, умножило число салонных миниатюр. В Польше во второй половине XIX века, среди композиторов, сочинявших вальсы, были К. Микули (*Вальсы* op. 13, 18, 20), А. Стольпе, Ю. Венявский (*Концертный вальс* op. 3 и 18), В. Желеньский (*Вальс-каприз*), Ю. Зарембский (*Сентиментальный вальс* op. 17, а также op. 24 и 30), Р. Статковский (op. 5), Х. Мельцер (*Вальс à la Chopin*) и некоторые другие.

3. Другие танцы

Сосредоточив внимание на полонезе, мазурке и вальсе, Шопен как будто почти не замечал других танцев. Если он интересовался каким-то из них, то лишь однажды, без попытки вернуться. Так произошло с семью видами танцев, бывших тогда в моде, которые на мгновение привлекли его. Ни одно из написанных тогда произведений, кроме, возможно, *Краковяка* op. 14, не достигло уровня значительного; они составляют живописный фон. Еще на родине таким образом возникли несколько стилизаций в народном духе и прикладных танцев, а в Париже — два танца из ряда средиземноморских.

1. Попытки стилизации в народном духе касаются краковяка и коломыйки, танцев, происходящих из незнакомой Шопену части страны. Помимо своей деревенской родины, оба они уже существовали как элемент городского фольклора и репертуара сценического пения. Шопен познакомился с ними из вторых рук; они часто гостили в сочинениях Кароля Курпиньского.

Краковяк дал тему и название *Рондо F-dur* op. 14 для фортепиано с оркестром, писавшемуся у Ю. Эльснера и по его примеру. Синкопированные ритмы и

повторяющийся характер мелодики заставили признать *Краковяк* «удачным» произведением. Отмечалось также большое сходство темы с широко известной песенкой *Albośmy to jacy tacy* (*Или мы такие-сякие*)⁵⁷:

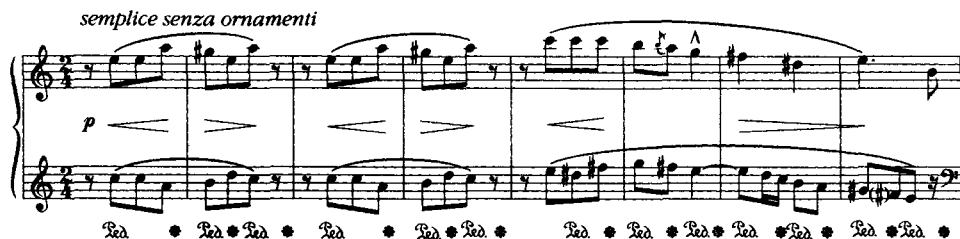
Рондо à la краковяк F-dur op. 14, т. 1–8

3. Носковский (1902)⁵⁸ — автор многих достойных произведений этого жанра — уверяет, что Шопен не чувствовал краковяка и что вопреки всеобщему мнению финальное рондо *Концерта e-moll* краковяком не является. С этим несколько ортодоксальным утверждением можно согласиться, однако не подлежит сомнению, что ритмы краковяка время от времени (например, в т. 115–118) в *Концерте* звучат. Характерно синкопированные мотивы блеснут то здесь, то там в *Этюдах E-dur* и *Ges-dur* из оп. 10, в финале *Трио g-moll* и в *Ноктюрне Fis-dur* из оп. 15. И наконец, отчетливые мотивы краковяка звучат в парижском *Рондо Es-dur* op. 16:

Рондо Es-dur op. 16, т. 114–150

Коломыйка⁵⁹, родственная краковяку, хотя и проскальзывает у Шопена на втором плане, однако так, что обращает на себя внимание. В *Фантазии на польские темы* op. 13 она выступает как «тема Кароля Курпиньского»⁶⁰, подвергнутая небольшим вариациям. В *Рондо C-dur* для двух фортепиано WN 15 простая и прекрасная мелодия украинского танца (думки) исполняет роль куплета:

Рондо C-dur WN 15, т. 103–110



В аналогичной роли коломыйка появляется и в *Рондо F-dur* op. 14 (т. 197–210 и 283–288).

2. Слушая *Менуэт*, *Контрданс* и *Экосессы*, просто невозможно предположить, что их автором мог быть Шопен. Они были сконструированы в 1827 году в соответствии с законами своего жанра, и не более. Они с успехом могли исполнять прикладную роль как светские танцы, пополняя репертуар варшавских карнавалных балов в эпоху перед восстанием.

Менуэт Es-dur Шопен поместил в консерваторской *Сонате c-moll* op. 4 в качестве второй части. Это непритязательная миниатюра, имеющая характер танцевального *scherzando*, «полного безмятежности» (Ю. М. Хоминский). Трио в *c-moll* напоминает популярные в те годы в Варшаве шарманочные мотивы штирийского лендлера — «штайерека»⁶¹.

Контрданс Ges-dur — произведение, правда, сомнительного происхождения, однако несколькими особенностями фортепианной фактуры родственное вступительному *Andantino* из *Баллады F-dur*. Вероятно, по этой причине иногда отстает его аутентичность⁶².

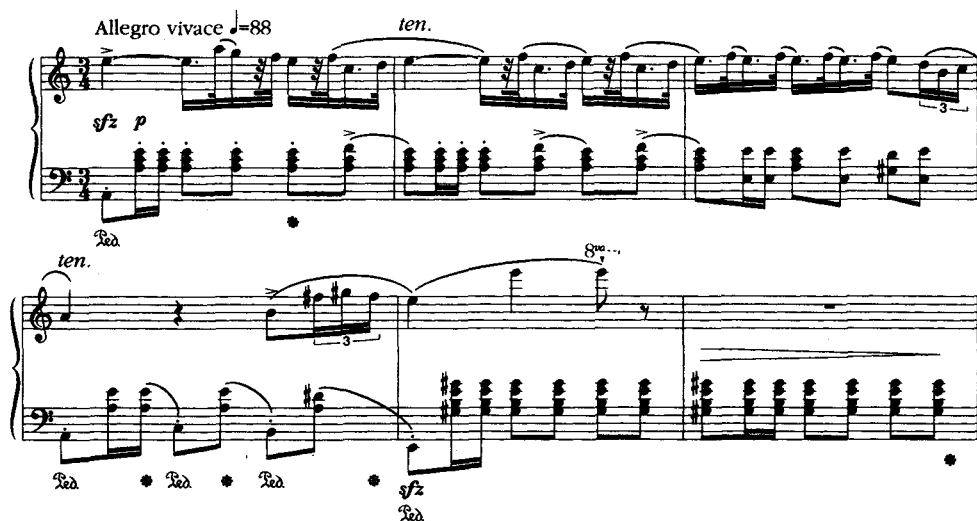
Экосессы D-dur, G-dur и *Des-dur* WN 27 попали в тон и переняли характер модного тогда бального танца вприпрыжку, с двудольным метром. Шопен придал им фактуру *brillant*, но не слишком «сложную». Они милы, легки и поверхностны. Из списка Людвика Енджеевич известно, что существовал четвертый *Экосез*, *B-dur*, а по мнению О. Кольберга, также пятый, *Es-dur*⁶³.

3. Два танца средиземноморского происхождения, *Болеро* op. 19 и *Тарантелла* op. 43, написаны в зрелые годы, в результате сознательного выбора, сделанного из-за живой заинтересованности Югом, всем испанским и итальянским. Критики и авторы монографий обычно сходятся в оценках: их пианистические достоинства бесспорны, попытка угадать тон и стиль — провалилась. Лишь немногие пытаются найти в обоих произведениях сильные стороны.

Болеро a-moll op. 19 (1833), предваренное интродукцией в C-dur и увенчанное кодой в A-dur, интересно модулированное, опубликованное Весселем в Лондоне под придуманным издателем названием *Воспоминание об Андалузии*, Ф. Никсом (1888) было названо *Болеро à la Polonaise*. С этого момента танцу пытались отказать в испанском духе (например, Дж. Хьюнекер), чему воспротивился

З. Яхимецкий (1949), доказывая, что — вовсе наоборот — «[Шопен] совершенно поразительно вжился в характер испанской народной музыки»⁶⁴. Решение спора затрудняется идентичностью ритмов, на которые опирается мелодия танца, ритмами полонеза:

Болеро a-moll op. 19, т. 88–93



Болеро когда-то восхитило Шумана, услышавшего в нем «произведение тонкое, напоенное любовью, образ, полный южного жара и смущения, страсти и робости»⁶⁵. Ни пианисты, ни публика не разделили этого энтузиазма: произведение исполняется крайне редко — почти никогда.

Тарантелла As-dur op. 43 (1841) также пианистически эффектна. Она несколько утомительна упорством повторов в принципиально коротком дыхании тематизма. Предполагается, что она была написана по образцу *La Danza*, знаменитой некогда танцевальной миниатюры Россини⁶⁶. *Тарантелле* также отказывают в итальянском характере. По мнению О. Шумана, она «соединяет в себе вихрь и порыв итальянского танца со славянской дикостью». «Надеюсь, — писал Шопен Фонтане, посылая ему *Тарантеллу* для переписки, — что ничего хуже я в ближайшее время не напишу»⁶⁷.

Как многократный гость Ноана, Шопен сталкивался с танцами Центральной Франции, провинции Берри, участвовал в сельских танцах и праздниках. К этому времени относятся два старофранцузских народных танца, *Бурре G-dur* и *A-dur* — как утверждает Жорж Санд, записанные Шопеном и дополненные простым аккомпанементом⁶⁸.

КЛАССИЧЕСКИЕ ВИРТУОЗНЫЕ ФОРМЫ

У Эльснера обучение композиции начиналось с полонеза, а затем шли рондо и вариации. Они являлись средствами выражения, унаследованными от венских классиков, и одновременно — формами, особенно популярными и модными в двадцатых годах XIX века. Virtuozам, склонным к сохранению условностей жанра и стиля, они давали возможность блеснуть неограниченной властью над клавиатурой, публике приносили приятное возбуждение, вызванное эффектной и к тому же знакомой и близкой музыкой: темами вариаций, фантазий и рондо чаще всего выбирались самые любимые мелодии.

Молодой Шопен, ощутивший первые радости и тревоги большой эстрады, чувствительный к реакции слушателей, жаждет нравиться. «*Вариации* произвели такой эффект, — писал он из Вены, — что, кроме аплодисментов после каждой вариации, после окончания я должен был еще раз показаться на сцене»⁶⁹. К виртуозным формам он обращается охотно и часто, но только с 1824 по 1833 год, в пору увлечения стилем *brillant*, позднее они совсем исчезнут из поля его зрения. Исчерпывавшиеся внешней привлекательностью и блеском, они не способствовали более глубокому и личному высказыванию.

1. Вариации

Это жанр, в котором Шопен предстает как сочиняющий пианист, демонстрируя безошибочное владение законами салона и стиля. Расширяя и обновляя их, он знает, как далеко может зайти, — впрочем, делает он это не слишком часто. В произведениях, предназначенных им к публикации, он удивляет пианистическим совершенством, кое-где открывая собственное лицо. Однако ни один из его вариационных циклов не вписан в историю жанра между Моцартом, Бетховеном и Брамсом.

Включая утраченные и сомнительные, можно насчитать восемь произведений, носящих название вариаций. Четыре Шопен сочинил для фортепиано соло (WN 4 и 16, op. 12, а также вариация для *Гексамерона*), два цикла — для фортепиано в четыре руки (WN 10, а также *Вариации F-dur*, известные лишь по зачину), один цикл — тот, авторство которого не документировано, — для флейты в сопровождении фортепиано и еще один, наиболее значительный, — для фортепиано в сопровождении оркестра. Это известный по рецензии Шумана «opus второй».

Шопен не писал вариаций на собственные темы. Почти все имеют отправной точкой чужие мелодии. Темы для трех циклов он выбрал из популярного репертуара песен (немецких и итальянских), для четырех остальных — из особенно любимых опер: *Золушки*, *Дон Жуана*, *Людовика* и *Пуритан*. Можно предположить, что, по крайней мере, некоторые из вариаций обязаны своим происхождением традиции и технике импровизации. Почти все появились на свет по случаю.

1. Ранние вариации Шопена кажутся отблеском варшавской светской жизни. Они рождались в тесном соседстве с танцем, как композиции, дающие возможность отличиться в салоне блестящей техникой игры — соло или в четыре руки. Редактор газеты «*Pamiętnik Warszawski*» уже в начале 1818 года сообщал, что восьмилетний автор *Полонеза g-moll* (WN 2) является к тому же «автором нескольких танцев и вариаций, которым знатоки музыки не перестают удивляться»⁷⁰.

Самые ранние из известных, *Вариации E-dur* WN 4, относятся к более позднему времени (1824). Можно предположить, что из-за адресата посвящения, генеральши Катажины Совиньской, урожденной Шредер, они были написаны на тему немецкой песни *Steh' auf, steh' auf, o du Schweitzer Bub*:

Вариации E-dur WN 4, т. 1—4 темы



Они представляют собой очаровательное, окрашенное наивной сентиментальностью, несомненно, ученическое, прилежное воссоздание классической модели. Итак, они состоят: из интродукции, написанной *a capriccio*, в которой виден навык импровизации и знание пианистической фактуры Гуммеля; 24-тактовой темы, действительно гармонизированной *semplice* и *senza ornamenti*; четырех вариаций, придерживающихся структуры темы, среди них — гармонически и мелодически обогащенного так называемого *minore*; и, наконец, финала в виде легкого и поверхностного вальса, воссоздающего салонную атмосферу.

Недавно найденные и реконструированные⁷¹ четырехручные *Вариации D-dur* WN 10 (1826) имеют почти идентичную формулу. В теме с чертами сицилианы, уже

знакомыми Шопену по аранжировкам Ф. Риса, хотя и взятой из ирландской песни на слова Т. Мура, — была обнаружена мелодия неаполитанской песни *La Ricciolella*:

Вариации D-dur WN 10, т. 1–4 темы



Несмотря на некоторый размах, изобретательность в сфере артикуляции и виртуозную смелость, они дают немногим более чем возможность блеснуть во время светского музицирования. Подобную форму и характер могли иметь и пропавшие *Вариации F-dur* (1827), сочиненные также для четырех рук и дружески посвященные Тытусу Войчеховскому⁷². Их маршевая тема выдает близость к опере:

Вариации F-dur, т. 1–4 темы



По странному совпадению еще одни вариации были вдохновлены мелодией итальянской песни, уже известной по *Вариациям D-dur* WN 10, — это *Вариации A-dur* WN 16, именуемые *Вариантами*, опубликованные Я. Клециньским (1881) под названием *Воспоминание о Паганини (Souvenir de Paganini)*. Время и обстоятельства их возникновения связаны с пребыванием знаменитого виртуоза в Варшаве летом 1829 года. Шопен с энтузиазмом аплодировал ему. На одном из концертов Паганини заворожил своих слушателей фантазией ор. 10 под названием *Венецианский карнавал*. Ее тема — один из вариантов *La Ricciolella*.

Произведение Шопена имеет необычную форму: четыре вариации 16-тактовой темы следуют одна за другой *attacca*. Можно сказать, что они перетекают одна в другую, опираясь, впрочем, на однообразную формулу басового *ostinato*. Именно это упорное повторение единственной мотивно-ритмической формулы, неизменно реализующей две гармонические функции, заставило одних сомневаться в подлинности произведения⁷³, других — искать оправдание этой концепции в розыгрыше и шутке композитора. А ведь именно концепция непрерывных вариаций, или «вариантов», столь примитивным образом реализованная в случае *Воспоминания о Паганини*, годы спустя возродится в гениальной *Колыбельной Des-dur*. Ее первоначально планировавшееся название звучало как *Варианты*⁷⁴. Неожиданное формальное и структурное сходство обоих произведений поразительно.

Гораздо более серьезные сомнения в подлинности вызвала другая безделка: *Вариации на тему из оперы «Золушка»* (*Variationi sopra il Thema della Opera «Cenerentola»*) для флейты в сопровождении фортепиано. *Золушка* Россини была поставлена К. Курпинским в Национальном театре осенью 1829 года. Темой *Вариаций*, написанных в тональности E-dur, стал 16-тактовый фрагмент арии «Non più mesta» из второго акта оперы, очевидно, именно тогда услышанной Шопеном:

Вариации E-dur на тему Золушки, т. 1–4 темы



Сжатая форма цикла включает в себя лишь эту тему и следующие за ней четыре вариации, диминуирующие ее мелодию согласно общепринятым формулам. Вторая из вариаций, традиционное *minore*, вносит немного напевности. Является ли это произведением Шопена? Если так, то это типичная пьеса на случай. В пользу авторства, которое отстаивают Я. Проснак, Л. Бронарский и Я. Фаленчак, говорят несколько характерных шопеновских оборотов, а также достоверное происхождение рукописи, не являющейся, впрочем, автографом и не лишенной ошибок⁷⁵. Против — разительная примитивность общего для всех вариаций аккомпанемента и серый, банальный дух произведения. По мнению Я. Экера, *Вариации E-dur* «вызывают серьезные сомнения»; Ю. М. Хоминский поместил их в раздел приписываемых Шопену произведений.

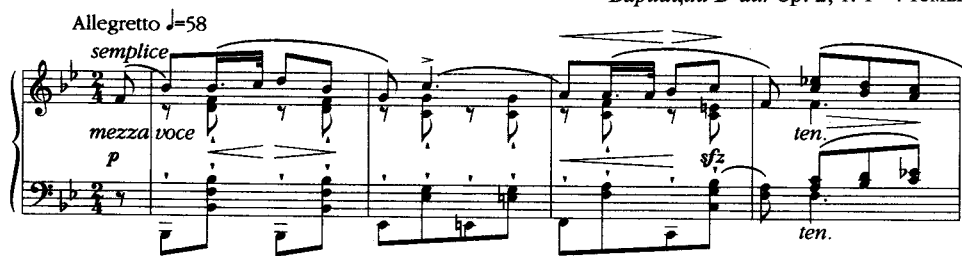
2. Шопен опубликовал лишь три произведения в жанре, называемом вариациями. Они существенно различаются между собой, документируя различные стадии его творческого пути.

Вариации B-dur op. 2 на тему «Là ci darem la mano» из *Дон Жуана* Моцарта приобрели широкую известность. Написанные на втором курсе обучения у Эльснера в Главной школе (1827–1828), с большим успехом исполненные на первых зарубежных концертах 19-летнего пианиста (Вена 1829), годом позже там же изданные, они были встречены, по крайней мере, тремя полными энтузиазма рецензиями: Р. Шумана, Ф. Вика и Ф. Штёпеля. В 1836 году А. Войковский мог сообщить читателям журнала «Przyjacieł Ludu»: «Слава Шопена как композитора начинается в Германии, Англии и Франции с публикации произведения: *Là ci darem la mano varié par F. Chopin. Œuvre 2*. Это произведение произвело чрезвычайный фурор в Европе»⁷⁶. Шуман, тогда 21-летний, в рецензии, названной *Онус II*, как известно, приветствовал их словами: «Шапки долой, господа...»⁷⁷. Штёпель увековечил момент этого «большого» композиторского дебюта Шопена: «За изысканными роялями в высших и средних слоях блистали в ту пору имена Черни, Мошелеса,

Калькбреннера, Герца, связанные с богатыми собраниями вариаций, и чтобы быть принятым [...] в число избранных, г. Шопен тоже был в некотором смысле вынужден написать вариации, дабы нагнать и даже превзойти [...] уровень музыкальных побрякушек, которыми упивалась толпа»⁷⁸. По мнению критика, уже в Интродукции Шопен был несравним с предшественниками, превосходя их в одухотворенном *Adagio* и блестящем *Alla polacca* («мы не знаем ничего великолепнее»).

Опус 2, очевидно, является наиболее полным воплощением у Шопена, а возможно, не только у него, стиля *brillant* в его ориентированном на Вену, гуммелевском варианте. Были учтены и исполнены все требования и условности показательного для этого стиля жанра. Интродукция, полная арпеджо, пассажей и речитативов и к тому же намеком предвещающая моцартовскую тему, приносит взрыв свободной виртуозности, имитирующей записанную импровизацию. Сама тема подается верно и скромно:

Вариации B-dur op. 2, т. 1–4 темы



Ее транспозиция из A-dur в B-dur нашла объяснение в желании «приглушить яркость дневного света»⁷⁹, свойственную диэзной тональности. Четыре первых вариации блещут четырьмя оттенками бравурности и грации. Неожиданное *Adagio espressivo* пятой вариации, заменяющей классическое *minore*, явно нарушает установившийся порядок. Ничего удивительного, что эту вариацию пытались интерпретировать герменевтически, связывая с ситуациями, известными из оперы. Финал, динамизированный благодаря специфике тональной структуры⁸⁰ и увлекающий лихостью жестов полонеза, стал, по остроумному определению Дж. Ринка, «парадом виртуозной пиротехники»⁸¹.

Вариации B-dur op. 12 на тему «Je vends des scapulaires» из оперы Герольда и Галеви *Людвик* не могут похвалиться ни столь же эффектным появлением на сцене, ни особенно интересной историей исполнения. Правда, иногда то здесь, то там они появлялись на эстраде по протекции «виртуозов школы Листа и Лешетинского»⁸², однако в конце концов полностью исчезли с нее. На взгляд шопеноведов и критиков они стали синонимом музыки, лишенной индивидуальности. «В этой легкой и относительно простой салонной композиции Шопен неузнаваем», — писал З. Яхимецкий⁸³. По мнению Т. Зелиньского, с которым вполне можно согласиться, в *Вариациях op. 12* «нет и следа [...] увлеченности или какого-либо подлинного чувства, они — лишь плод определенных (равнодушно примененных) технических навыков композитора. Стиль Шопена здесь почти не проявился»⁸⁴.

Зато здесь во всей полноте проявился стиль *brillant* того вида, с которым Шопен столкнулся в Париже осенью 1831 года и которым пытался овладеть. *Блестящие вариации* на *Любимое рондо op. 12* были написаны по заказу М. Шлезингера

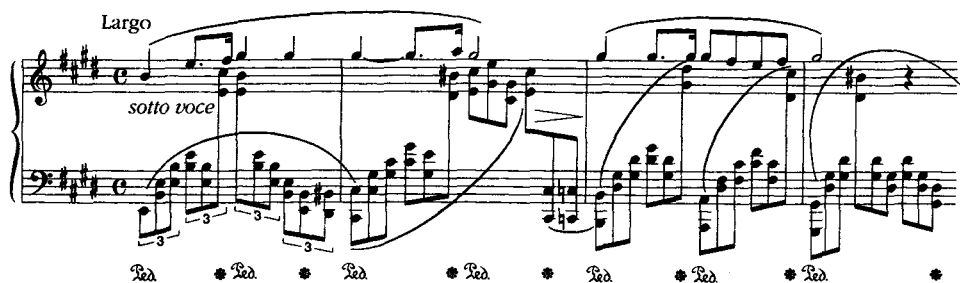
и изданы в середине 1833 года вместе с партитурой оперы в избранном обществе целой серии подобных «рекламных произведений»: Жака Герца (*Большое блестящее рондо на две любимые темы из «Людовика»*), Франсуа Юнтена (*Фантазия на три любимых отрывка из оперы «Людовик»*), А. Адама (*Три рондино на любимые темы из «Людовика»*) и И.-П. Пиксиса (*Второй драматический каприз на мотивы из «Людовика»*). Образцы стиля новоиспеченный парижанин мог найти в *Блестящих вариациях* ор. 71 Ф. Калькбреннера, *Блестящих вариациях* ор. 5 Ф. Риса или *Характерных вариациях на «La parisienne»* ор. 58 А. Герца. Цикл вариаций у Шопена составляют приятная, однако чисто поверхностная интродукция, скромно гармонизированная 30-тактовая тема каватины Герольда:



а также шесть фактурно и артикуляционно разнообразных вариаций, третья из которых (*lento, minore*) приняла форму ноктурна, орнаментированного фиоритурами, а последние три составляют своего рода блестящий финал.

Вариация E-dur на тему арии сэра Джорджа «*Suoni la tromba*» из второго акта *Пуритан* Беллини, написанная четырьмя годами позднее (1837), является антиподом вариаций на тему каватины из оперы *Людовик*. Она противопоставляет поверхностности и пустоте глубину личного высказывания. Сосредоточенно, *sotto voce*, на пространстве неполных двадцати тактов композитор четырежды повторяет одну-единственную фразу Беллини — из марша, переставшего в *Вариации* быть маршем, превратившегося в отрывок лирического, задумчивого ноктурна:

Вариация E-dur из Гексамерона, т. 1–4



Сопровождающие тему созвучия, далекие от ортодоксальной гармонической функциональности, создали атмосферу задумчивости и необычайности. Неожиданный мгновенный бросок темы в чуждый *Gis-dur* (т. 10–13) действует как крик, который смолкает.

Вариацией E-dur Шопен почтил память внезапно и безвременно умершего друга. Вместе с произведениями Листа, Тальберга, Пиксиса, Герца и Черни она вошла в состав *Гексамерона* (1839). Это «приношение Беллини» вышло под названием *Большие бравурные вариации*, — впрочем, в полном соответствии с содержанием. Восемнадцать тактов шопеновского *Largo* внесли тон, исходящий из иного мира.

3. Вариационная техника Шопена с годами эволюционировала. В ранних произведениях она в основном сводилась к мелодической орнаментации и ритмической диминуции. Со временем усиливается роль фигурации, а ее экспрессивность или блеск подчеркивается посторонними звуками в пассажах и хроматизацией. Гармоническая структура темы при ее показе обычно исполняет функцию инварианта, по-разному воплощаемого в отдельных вариациях. Отклонения, иногда значительные (например, в *Гексамероне*), обогащают тембр и звуковую ауру произведения. Обратные действия (например, неизменное *ostinato* в WN 16) вносят экспрессию прямо противоположного рода. В пространство так называемой характерной вариации Шопен входит, создавая выделяющиеся категории экспрессии разделы *minore* и придавая финальным вариациям хореический (танцевальный) характер (вальс в WN 4, полонез в ор. 2), характер марша (WN 10) или скерцо (ор. 12).

В произведениях других жанров вариационная техника проявляется в очень разной, иногда довольно значительной степени⁸⁵. *Фантазию A-dur на польские темы* ор. 13 можно трактовать как цикл коротких вариаций на три последовательные темы. *Колыбельная Des-dur* ор. 57 строго выдержана в форме непрерывных вариаций. Похожая концепция, воплощенная очень свободно, проявляется в *Ноктюрне Des-dur* ор. 27. Отчетливые вариационные моменты выступают в *Мазурке a-moll* из ор. 17, *Экспромте Fis-dur* ор. 36 и *Балладе f-moll* ор. 52, а также в нескольких прелюдиях и некоторых поздних ноктюрнах.

2. Рондо

Пять произведений, которым Шопен придал характер, форму и название рондо, внесли в его музыку момент радости и игры, размаха и смелости, шутки и бравурности. Все они — сочинения юных лет, создавались в Варшаве (1825–1828) и в первые парижские годы (1832–1833). Позднее жанр рондо уже никогда не соблазнял его своей беззаботностью.

Шопеновские рондо носят следы двух увлечений, поглощавших молодого композитора: пианистической виртуозности и стихии народной музыки. Виртуозности, нацеленной на чистую игру и блеск, от которых у слушателей захватывает дух, — и фольклора, шокировавшего салонную публику необычностью звучания и «неотесанностью». По меньшей мере, в двух произведениях (ор. 5 и 14) Шопену

удалось объединить оба этих увлечения. В варшавских сочинениях, написанных под присмотром Эльснера, он, впрочем, мог идти его путем, однако не подлежит сомнению, что ученик превзошел учителя, хотя тот жанр, о котором идет речь, не закрепился в творчестве Шопена ни как основной, ни как постоянный. Вместе с жанром вариаций он документирует один из этапов творческого пути.

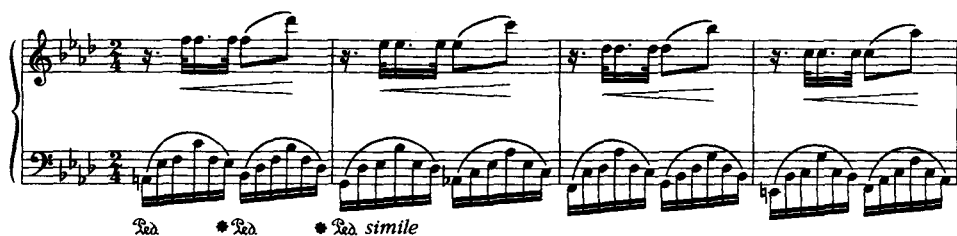
Что касается формы, Шопен в принципе остается верным модели, выработанной классиками и состоящей в трехкратном проведении выразительной темы-рефрена и разделении рефренов введенными с помощью связок эпизодами (куплетами) в определенных тональностях (чаще всего *S* и *D*). Что касается фактуры, здесь образцом для него служило поколение композиторов, создавших стиль *brillant*, в частности — И. Н. Гуммель, а прежде всего — К. М. Вебер (*Блестящие рондо Es-dur* op. 62 и *Des-dur* op. 65, 1819). Но Шопен не был бы самим собой, если бы не изменил этих образцов, не дополнил их собственными идеями. Новшества в форме (например, нетрадиционную тональную структуру) ему диктовала юношеская фантазия, фактурные идеи (например, бурдоны и унисонные экспозиции тем) давал фольклорный материал.

Четыре рондо представляют виртуозный стиль варшавских лет, одно — парижскую виртуозность.

1. В Варшаве между 1825 и 1828 годами создаются два рондо для фортепиано соло (op. 1 и 5), а также одно — в окончательном варианте — для двух фортепиано (WN 15) и одно — для фортепиано и оркестра (op. 14).

Оба варшавских рондо для фортепиано соло на момент создания являлись не только самыми крупными, но одновременно самыми смелыми и серьезными творческими достижениями Шопена. Вскоре после написания они были опубликованы варшавским музыкальным издателем А. Бжезиной. При этом *Рондо c-moll* (1825) было первым произведением Шопена, получившим номер опуса. Оно поражает новизной сочетания элементов (например, эпизоды выступают в нем парами) и смелостью тонального плана; один за другим следуют: *c-moll* (рефрен), *E-dur* (эпизод I), *As-dur* и следующие тональности (эпизод II), *c-moll* (рефрен), *Des-dur* (эпизоды III и I'), *c-moll* (рефрен). Исключительно богато и разнообразно оснащены фигурационные связки. В то же время композитору не хватило изобретательности, чтобы придать темам больше мелодической выразительности. Они ничем не напоминают Шопена — развиваются *in modo geometrico*, сконструированы из простых гамм, разложенных трезвучий и схематически, секвенциями повторяемых мотивов:

Рондо c-moll op. 1, т. 132–135

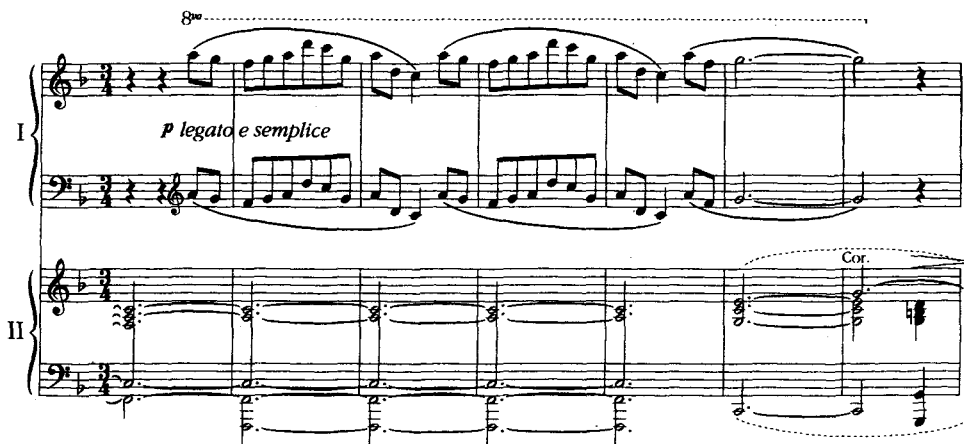


Написанное три года спустя *Рондо F-dur* op. 5 с названием, дополненным словами: «à la мазур» (1828), заметно выразительнее. Его характер определяют уже первые такты, заполненные октавными унисонами темы, которая, акцентируя лидийскую кварту, демонстративно подчеркивает свое происхождение. В области формы обращает на себя внимание значительное развитие отрывков, которые можно было бы определить как разработочные, в области фактуры — бравурность связующих партий. Тональный план сформирован согласно классическим нормам жанра (T, S, T, D, T). И. Фейхт [Feicht], автор монографии о рондо Шопена, имел все основания для вывода: «вполне безупречное произведение...»⁸⁶. К счастью, столкновение двух миров — сельского и салонного, модалного и тонального — здесь не замаскировано. Напротив: оно явно подчеркнуто с помощью особых фактурных приемов (статичные басы, монодические моменты, стилизация деревенского оркестра). Стихийность и размах произведения, должно быть, навеяли В. Пасхалову слишком далеко идущую интерпретацию *Рондо* как «верного отражения сельского праздника»⁸⁷.

Одновременно с *Рондо F-dur* op. 5 постепенно рождалось другое произведение того же жанра — *Рондо C-dur* WN 15. Задуманное сначала, как и оба предыдущих, для фортепиано соло, летом 1828 года оно было переделано для двух фортепиано и в этом варианте исполнялось композитором вместе с друзьями (с М. Эрнеманом, позднее — с Ю. Фонтаной). Однако и в таком виде оно не получило одобрения автора и потому осталось среди неизданного. Шопен сочинил его, опираясь на интересно измененную классическую формулу (C-dur, a-moll, C-dur, e-moll, C-dur). Из-за поразительной бедности салонного тематизма оно нигде не смогло вызвать симпатии даже несмотря на бравурность связующих партий. Оно осталось документом «чистой виртуозности à la mode (Дж. Сэмсон, 1985), «произведением, не стоящим упоминания» (В. Эльман, 1967). Достойной внимания, однако, кажется простая и очаровательная мелодия куплета, в которой одни услышали украинскую коломыйку, другие — еврейский танец⁸⁸.

Рондо F-dur op. 14 «à la краковяк», написанное для фортепиано и оркестра в последний год обучения у Эльснера, между *Фантазией A-dur* op. 13 и *Концертом f-moll*, вполне может считаться вершиной этого жанра в творчестве Шопена. Оно принадлежит к тому ряду произведений, в которых виртуозность стиля *brillant* достигает апогея, являясь одновременно совершеннейшим примером соединения этого стиля с фольклорным материалом и атмосферой сельской музыки. Это произведение полно живости, вносимой рядом подслушанных в деревне тем. Тема рефрена — явный краковяк; синкопированная ритмика и мелодический рисунок не оставляют в этом сомнений. Характер краковяка имеет также тема оркестровой ритурнели⁸⁹. Куплет вводит в выразительном унисоне тему, читающуюся как украинская коломыйка⁹⁰. Наконец, в *Интродукции*, по традиционному контрасту, появляется мелодия куявяка, своей пентатоникой сразу переносящая в сферу сельской идиллии:

Рондо F-dur op. 14, интродукция, т. 4—9



С точки зрения полностью зрелого творчества периода романтического синтеза, *Рондо F-dur à la краковяк*, при всей своей виртуозности, может местами показаться произведением просто примитивным. В момент своего создания оно являлось манифестом национального стиля высокой пробы. «Краковское *Рондо* произвело огромный эффект, — писал Шопен о первом исполнении⁹¹, — 4 раза возобновлялись аплодисменты». М. Мохнацкий подтверждал рассказ композитора словами: «Новое *Рондо*, напоминающее мелодии карпатских горцев, произвело очень большое впечатление»⁹². В Париже оно вышло в 1834 году со знаменательным посвящением княгине Чарторыской, под заголовком *Краковяк. Большое концертное рондо*.

2. Ранние парижские годы приносят последнее произведение, сочиненное в жанре рондо. Возврат к этому жанру, оставленному Шопеном в годы его романтического взлета, вызывает удивление и даже необоснованные попытки отнести дату создания *Рондо* op. 16 к варшавским годам⁹³.

Рондо Es-dur op. 16 (1833) не сумело вызвать живого интереса ни у кого из шопеноведов. Чаще всего его обходят молчанием или критикуют. По мнению Ю. М. Хоминьского, его мелодика «анемична» и «не содержит признаков индивидуального стиля Шопена»⁹⁴. По Т. Зелиньскому, «несмотря на внешнюю элегантность, это [...] наименее интересное рондо Шопена», поскольку оно грешит «пустой виртуозностью без следа более глубокого чувства»⁹⁵. В. Эльман слышит в этом произведении музыку, сочиненную «совершенно по образцу Калькбреннера»⁹⁶.

В действительности *Рондо* op. 16 представляет — вместе с *Вариациями* op. 12 — парижскую разновидность стиля *brillant*. Форма, точно воспроизводящая постклассическую схему (Т, S, Т, D, Т), согласно парижским правилам дополнена пространной пышной интродукцией и блестящей кодой. Пианистическая фак-

тура — прежде всего в фигурационных отрывках — блестяща, «может произвести впечатление», а пианисту с очень ловкими пальцами даже принести «ослепительный успех»⁹⁷.

Следы мышления формой рондо иногда обнаруживаются в произведениях других жанров. Среди мазурок структуру рондо можно уловить, например, в *Мазурке H-dur* op. 56 № 1, среди вальсов — особенно в *Вальсе As-dur* op. 42, а среди ноктюрнов — в *Ноктюрне G-dur* op. 37 № 1.

3. Форма рондо присутствует у Шопена также и в циклических произведениях, согласно традиции — как последнее звено цикла. Кроме типичной классической формы, у него часты так называемые сонатные рондо, оперирующие тематической антитезой, — такую форму приобрели финалы *Trio g-moll* и обоих концертов. Каждое рондо, завершающее шопеновскую циклическую форму, в чем-то необычно, иногда — поразительно, например в финале *Сонаты* op. 58 второе появление рефрена вместо ожидаемой тональности h-moll происходит в e-moll. У зрелого Шопена не форма (априори) диктует экспрессию, а экспрессия определяет окончательный вид формы.

ЛИРИЧЕСКИЕ ФИГУРАЦИОННО-ЭКСПРЕССИВНЫЕ МИНИАТЮРЫ

Своим лирическим миниатюрам Шопен давал названия в соответствии с собственным ощущением традиций, присущих данному жанру. Миниатюры с преобладанием фигурационной техники и тематической и фактурной однородности, происхождение которых можно было вывести из клавиатуры, а иногда и из импровизации, он назвал этюдами, прелюдиями или экспромтами. Те же пьесы, в которых преобладает техника орнаментации, а характер мелодики указывает на близость к вокальной музыке — арии, романсу, песне или думке, — получили жанровое название ноктюрна, колыбельной или баркаролы. Первые составляют группу лирических миниатюр, которые можно определить как фигурационно-экспрессивные, вторые — как орнаментально-экспрессивные. Граница между ними отнюдь не является резкой. Среди прелюдий и этюдов можно найти типичные ноктюرنы, а среди ноктюрных — произведения, в которых целые разделы выполнены в традициях фигурационных жанров.

Инструментальная лирическая миниатюра, несомненно, связана с тем типом романтического мышления, который тяготеет к сосредоточенности на одном мгновении, на одном событии, мотиве или теме, чувстве или настроении. Речь идет о сосредоточенности, которая сгущает и синтезирует, выявляет сущность и находит глубочайший смысл, позволяет увидеть «мир в капле воды». Порожденная Новалисом и дискуссиями вокруг «цветочной пыльцы» его текстов (*Фрагменты*, 1802), раннеромантическая тенденция к миниатюризации высказывания узаконила существование произведений, создающих впечатление набросков, осколков и обломков; их фрагментарная или лапидарная форма должна была заключать содержание, каким-то образом превышающее и преодолевающее эту форму. Та же тенденция вызывала естественную потребность упорядочить множество разрозненных и рассыпанных «музыкальных моментов», накапливающихся в композиторских папках. Она порождала необходимость структуры, которая, ничего не

отнимая у сущности отдельной эфемерной или лапидарной пьесы, составила бы единство высшего порядка. В сфере фортепианной миниатюры эту роль исполняли все более многочисленные с начала XIX века циклы, сборники, сюиты и серии небольших, носящих весьма разнообразные названия лирических пьес. В зависимости от эстетических позиций композитора, их логически объединяла какая-либо литературная тема или программный сюжет, как было у Шумана и Листа, или — формула, порожденная самой музыкой, как у Шопена, а ранее — у Баха.

По образцу *Хорошо темперированного клавира* еще до Шопена укоренилась традиция объединять в цикл некую общность, построенную по единому, продиктованному логикой принципу. Этой общностью было чаще всего собрание произведений одного жанра, иногда — двух: прелюдий и фуг или прелюдий и этюдов (упражнений). Так, например, Ф. Калькбреннер опубликовал сборники *24 упражнения* (ор. 20) и *24 прелюдии* (ор. 88), А. Герц — цикл *Упражнений и прелюдий* (ор. 21), а М. Клементи — *Прелюдии и упражнения во всех мажорных и минорных тональностях*. Применялись различные виды построения, чаще всего — чередование, например, одноименно-хроматическое (C/c, Des/cis, D/d, Es/es и т. д.) или параллельно-квинтовое (C/a, G/e, D/h, A/fis и т. д.). Последнее Шопен использовал при сочинении цикла *24 прелюдии* ор. 28. Не исключено, что он пытался ввести его и в сборнике *12 этюдов* ор. 10. По мнению В. Виоры (1963), возможно даже, что в какой-то момент у композитора родилось намерение объединить произведения обоих жанров в единое целое, во всяком случае — желание построить и тот, и другой сборники по принципу, охватывающему весь звуковой универсум. Но хотя это предположение весьма правдоподобно, следует оставить его в области догадок.

Напротив, явственно проявляется другой принцип, объединяющий сборники миниатюр Шопена и продиктованный основами специфически романтической поэтики. Речь идет о принципе изменений характера и контрасте рода экспрессии. Изменений — разнообразных и нюансированных, контраста — яркого до заметности.

1. Этюды

Уже в момент своего появления они вызывали энтузиазм и восхищение. Роберт Шуман выразил свое мнение об *Этюдах* ор. 25 словами: «Они исполнены смелой, пронизывающей их творческой силы, это произведения истинно поэтические»⁹⁸, а в его эстетической иерархии «поэтичность» занимала особенно высокое место. Тем более высокое, что она венчала произведения жанра, имеющего дидактическую функцию и технический характер.

Суждения и мнения по поводу этюдов, составляющие историю их восприятия, были и до сего дня остаются на редкость единодушными⁹⁹. Правда, Л. Рельштаб в своей пресловутой рецензии на *Этюды* ор. 10 советовал «пианистам со здоровыми пальцами» остерегаться играть их, если поблизости нет хирурга¹⁰⁰, однако его претендующие на остроумие колкости вошли в историю критики всего лишь как забавный курьез. Итак, в этюдах Шопена приветствовалось именно открытие новых горизонтов в сфере пианизма. Их называли «катехизисом фортепианного

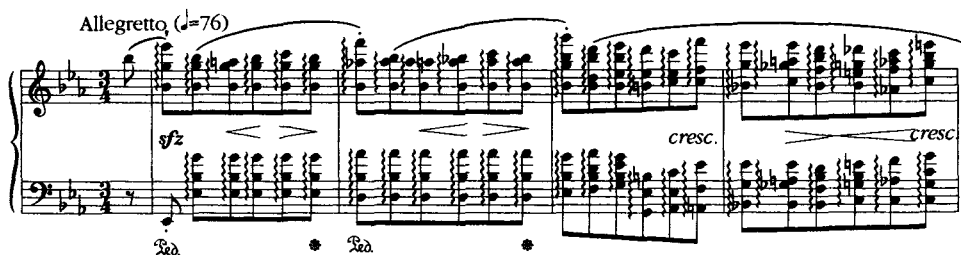
языка» (А. Мекленбург, 1909) и «настоящим Евангелием фортепианной музыки» (З. Яхимецкий, 1949). По словам В. Виоры (1963), Шопен в этюдах «возвел фортепиано на уровень микрокосма оркестра, а еще лучше — микрокосма мира звуков». По мнению А. Эйнштейна (1947), каждый из этюдов «помимо технических задач, о которых можно писать целые трактаты, является — что самое важное — произведением, полным драматической, страстной или лирической поэзии высочайшей концентрации». С крайней точки зрения, «уже сама идея этюдов: соединить упражнение с вдохновением — была гениальной» (С. Киселевский, 1958).

1. Техничко-пианистическая подоплека шопеновских этюдов несомненна. Обильный и разнообразный репертуар этюдов и упражнений (*exercices*) существовал и применялся в пианистической дидактике задолго до *Этюдов* op.10 и, по крайней мере отчасти, был известен Шопену. Речь идет о сборниках: И. Б. Крамера (42 упражнения, 1804), Д. Штайбеля (50 упражнений, 1809), Дж. Фильда (Упражнения, 1816), М. Клементи (знаменитое собрание *Ступень к Парнасу* [*Gradus ad Parnassum*], 1817), а также Черни, И. Н. Гуммеля, И. Мошелеса, Ф. Калькбренера и М. Шимановской (ок. 1820). В них можно было найти обширный каталог типичных фактур, распространенных пианистических приемов и видов артикуляции, которые вскоре прозвучат у Шопена, но почти ничего сверх этого. Дидактическая функция определяла форму и характер этих «творений», длиной иногда в неполные двадцать тактов. Поиски прообразов шопеновских этюдов привели шопенологов к Клементи¹⁰¹ (например, *Этюд* op.10 № 6), Мошелесу¹⁰² (op.10 № 2 и 11) и Шимановской¹⁰³. Сравнение с прообразами удивляет вдвойне: с одной стороны, оно показывает несомненное, хотя и поверхностное, фактурное сходство, с другой же — диаметрально противоположность художественного результата:

И. Мошелес, *Этюд e-moll* op. 70/2, т. 1—4



Ф. Шопен, *Этюд Es-dur* op. 10/11, т. 1—4



Уже при сравнении первых четырех тактов¹⁰⁴ бросается в глаза превосходство шопеновской интерпретации: арпеджо широкого построения, поддержанные импрессионистической игрой педали, певучее течение выразительной мелодии, тонкость гармонического континуума, проплывающего над чередой органнх пунктов. Возникает неповторимая звуковая аура, а пьеса дидактического характера получает статус концертного произведения. Обобщая приведенную в пример ситуацию, можно повторить вслед за Дж. Абрахамом, что Шопен «недосягаемо оторвался от своих предшественников [...] решавших те же самые технические проблемы»¹⁰⁵.

Разумеется, этюды Шопена выходят за рамки узких практических задач — хотя и не отказываясь от них, но одновременно не выдвигая их на ведущее место. Как самостоятельные лирические миниатюры они обладали выразительной индивидуальностью характера, диктуемой поэтикой романтизма. Распространенные технические формулы и исполнительские приемы, углубленные, усложненные и утонченные, стали в них средствами музыкальной экспрессии. Можно сказать, что каждый из этюдов обрел свой неповторимый облик не только как несущий в себе особую техническую задачу, но прежде всего как звуковое воплощение особой категории экспрессии. Слушая любой из 24 этюдов, составляющих основной пианистический канон Шопена, мы встречаемся с 24 категориями экспрессии, не дублирующими одна другую. Если, прослушав несколько тактов, мы не путаем *Этюд C-dur* № 1 с *Этюдом c-moll* № 12 (из оп. 10), а *Этюд gis-moll* № 6 с *Этюдом cis-moll* № 7 (из оп. 25), то, конечно, не потому, что каждый из них несет в себе какое-то определенное пианистическое задание, а потому, что они с первых звуков увлекают, затягивают, очаровывают, поражают своей неповторимой музыкальной экспрессией.

При всем разнообразии технических задач, различии фактуры и несходстве характера экспрессии — в области архитектоники и способов формирования звукового материала этюды обнаруживают множество общих моментов. Можно говорить о нескольких чертах, которые, по-видимому, определяют шопеновский тип этого жанра.

Не без удивления приходится констатировать, что почти все свои этюды Шопен воплотил с помощью одного типа формы. Она выступает в двух вариантах. Первый, он же основной, соединяет в себе трехфазность с репризностью. Он имеет эволюционный характер и непрерывное течение. Первая, экспозиционная фаза представляет и утверждает тему. Средняя приносит изменения — модуляции и превращения. Третья, репризная, возвращается к исходной точке, впрочем, никогда — буквально. Она как раз и является кульминационной фазой, дополненной кодой или эпилогом; она несет экспансивный апогей (как в *Этюде c-moll* из оп. 10) или постепенное затихание (как в *Этюде cis-moll* из оп. 25). Во втором варианте формы «репризная трехфазность» заменяется «репризной трехчастностью». Выделенная средняя часть вносит контраст — почти разительный: в *Этюде E-dur* напевность уступает место оживлению и возбуждению; в *Этюдах e-moll* и *h-moll* дело обстоит наоборот: скерцозная или возбужденная музыка смолкает, чтобы зазвучало пение.

Всего несколько этюдов Шопен построил, отступив от установленной им жанровой нормы. *Этюд f-moll* (из оп. 10) имеет две фазы (AB, A'B'), так же как

Этюд Des-dur из *Трех новых этюдов* (AA¹). *Этюд f-moll* из того же сборника развивает мелодическую арабеску в свободной эволюционной форме.

Согласно природе и традиции жанра, материал, из которого возникло большинство этюдов, имеет одномотивный характер. Большинство, но не все: некоторые пьесы (например, *Этюды E-dur* и *es-moll* из ор. 10, *cis-moll* из ор. 25) выполнены в форме более или менее явно выраженного диалога. Однако обычно в этюде господствует один тематический мотив, звучащий, развивающийся и изменяющийся по ходу пьесы, — а также одна элементарная фигура, составляющая исходный и эмбриональный элемент фигурации. Особенностью тематизма этюдов Шопена стала его необычайная выразительность, определяющая род экспрессии, а особенностью фигурации — обилие всякого рода диссонансирующих звуков, вносящих в музыкальное повествование динамизм и яркость.

При несомненном преобладании однородного движения типа *moto perpetuo* метроритмика удивляет разнообразием отдельных решений, полиметрической и полиритмической дифференциацией голосов и развертывания. Именно она определяет дидактическую цель в *Этюдах As-dur* из ор. 10, *f-moll*, *F-dur* и *e-moll* из ор. 25, а также *f-moll* и *As-dur* из *Новых этюдов*. В иных этюдах (например, *E-dur* № 3, *Es-dur* № 11 из ор. 10, *a-moll* № 4 из ор. 25, а также *Des-dur* из *Новых этюдов*) аналогичную роль играет артикуляция. Роль тембра определить сложнее, хотя она также достаточно заметна. По мнению Х. Опеньского, «в сфере фортепианного тембра Шопен сделал почти столько же, сколько Берлиоз и Вагнер вместе взятые — для развития оркестровой колористики»¹⁰⁶. Прежде всего он использовал звучание всей клавиатуры. Читая характеристики отдельных этюдов, можно встретить такие определения, как «лучистые краски» (*Этюд As-dur* из ор. 25) и «темные звуки» (*cis-moll*), «радужные краски» (*Ges-dur*), «импрессионистский характер» (*gis-moll*) и «изысканная игра цветов» (*As-dur* из ор. 10).

Со всей возможной скрупулезностью в этюдах обозначен темп. Среди восемнадцати вариантов темпа преобладают быстрые (*presto*, *vivace*, *agitato* и многочисленные виды *allegro*); они определяют характер двадцати пьес. Сам Шопен также не чуждался быстрой игры. Мендельсон, слышавший его в Лейпциге, вспоминает, что несколько этюдов из ор. 25 он играл в «ошеломляющем темпе»¹⁰⁷.

2. Из 27 этюдов, созданных на протяжении десяти или одиннадцати лет, между 1829 и 1839 (или 1840) годами, 24 этюда составляют *opus magnum* Шопена, вышедший в свет в двух частях. Летом 1833 года одновременно в Париже, Лондоне и Лейпциге были изданы 12 этюдов ор. 10, осенью 1837-го — 12 этюдов ор. 25. Многое указывает на то, что среди произведений обоих сборников есть такие, чье происхождение восходит к богатым событиями и эмоционально насыщенным варшавским и венским годам — к юношескому, раннеромантическому этапу «бури и натиска». Неизвестно, какие этюды, помимо двух первых из ор. 10, Шопен привез с собой в Париж в рукописи, а какие были созданы уже там. Даты на рукописях обманчивы — часто они указывают только на момент, когда пьеса была вписана в альбом или получила посвящение. И потому мы, как и в случае прелюдий, обречены на догадки и постепенное раскрытие истины.

Три этюда, написанные несколькими годами позднее в Париже по просьбе друзей, Ф.-Ж. Фети и И. Мошелеса, с явной дидактической целью, предназначенные для их сборника *Метод методов* (*Méthode des Méthodes*, 1840), не создают подобных проблем. Они являются лишь очаровательным дополнением к пьесам эпохального значения.

Первое известие, касающееся этюдов, относится к 20 октября 1829 года. В постскрипту письма Т. Войчеховскому содержатся известные слова: «Я сделал большой *Экзерсис en forme* в моей собственной манере»¹⁰⁸. И в постскрипту следующего письма от 14 ноября также есть сведения о работе над этюдами: «Я написал пару экзерсисов, — сообщал композитор, — при Тебе бы я хорошо их сыграл». Сохранилась рукопись двух этюдов, открывающих ор. 10, еще с варшавской датой (2.XI.1830) и названиями в их первоначальном звучании (*Экзерсисы*), а также двух следующих (№ 3 и 4), написанных первым же летом в Париже (VIII.1832). Среди шопеноведов преобладает мнение¹⁰⁹, что за одним исключением — *Этюда C-dur* № 7 — все остальные являются плодом «годов странствий» Шопена.

Непосредственным импульсом для их создания считается варшавская встреча Шопена летом 1829 года с великолепной виртуозной игрой Паганини и его *Каприсами*. Среди первых исполнителей этюдов — другой блестящий мастер, Франц Лист. Они словно созданы для него; впрочем, именно ему посвящен опус 10. «В эту минуту Лист играет мои этюды и уносит меня за пределы разумных мыслей», — писал Шопен после их публикации Ф. Хиллеру, прибавляя: «Я хотел бы украсть у него манеру их исполнения»¹¹⁰. Нет оснований сомневаться, что он писал эти слова искренне.

Концепция первого сборника этюдов (ор. 10), при рассмотрении его как единого целого, имеет монументальные черты. Вопреки тому, что первоначальный замысел создания структуры, основанной на чисто музыкальных законах, по неизвестным нам причинам не удался, в системе, созданной Шопеном, нет случайностей. Можно сказать, что место определенной законами акустики последовательности тональностей заняла направляемая творческой интуицией смена категорий экспрессии.

Между первым и последним тактами опуса 10, то есть между «вступительным» *Этюдом C-dur* и «завершающим» *Этюдом c-moll/C-dur*, Шопен предлагает двенадцать различных миров звучания с выразительной и неповторимой экспрессией. И вместе с тем — двенадцать пианистических задач.

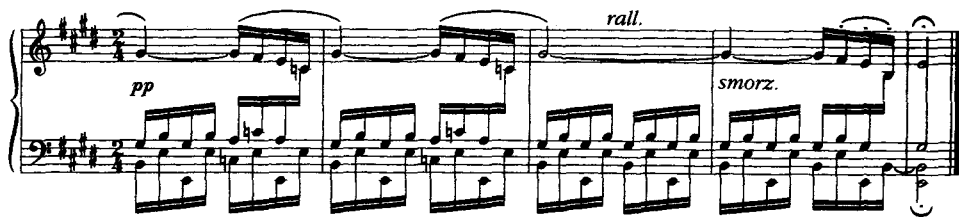
1) *C-dur (Allegro)*. Вторжение освобожденного звучания, равного стихиям. Логика модуляций вдохновлена Бахом. Изучение пассажей, упражнение на растяжение правой руки.

2) *a-moll (Allegro)*. Вибрация чистой, лишенной плоти воздушности. Хроматический этюд на подкладывание пальцев.

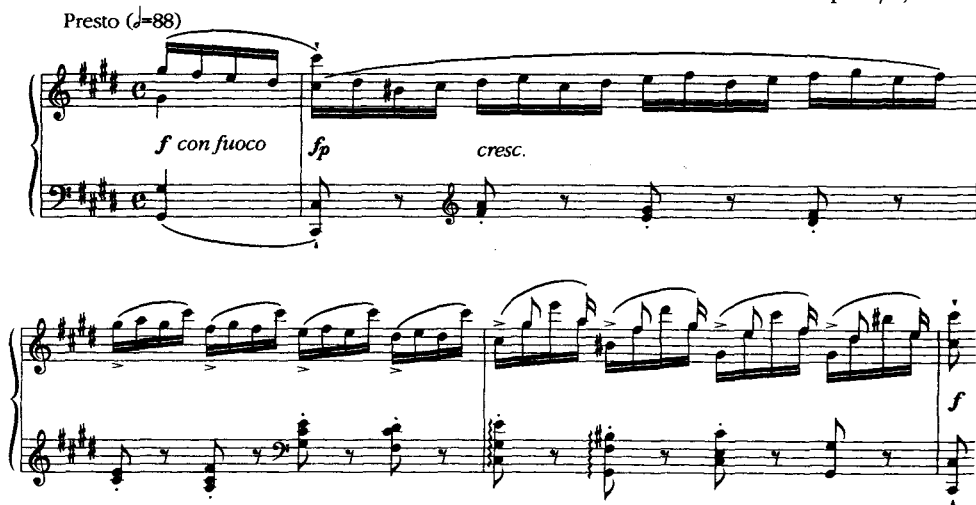
3) *E-dur (Lento ma non troppo)*. Ностальгический напев, прерываемый моментом крайнего возбуждения. Одна из прекраснейших мелодий Шопена, опошленная бесчисленными транскрипциями. «Это был романтически страстный этюд. Мы сделали из него романтически-лирический этюд» (Я. Экер, 1992). Упражнение на игру *legato cantabile*.

4) *cis-moll (Presto con fuoco)*. Неудержимый порыв и размах внезапно пробудившейся энергии, летящей вперед по бездорожьям бесконечных модуляций. Достижение цели выражено кодой *fortissimo, con più fuoco possibile*. Шопен исполнял эту пьесу *attacca*, непосредственно после Этюда *E-dur*, создавая из них единое целое:

Этюд *E-dur* op. 10/3, т. 73—77



Этюд *cis-moll* op. 10/4, т. 1—4



Вышедший из баховской моторики и непрерывного развертывания тематизма, он является хорошим упражнением для диалога рук и регистров.

5) *Ges-dur (Vivace)*. Каскады жемчужных звуков, исполненных в манере *brillant*, очаровательно и весело. Пентатоническая атмосфера фигурации дополнительно окрашена функциональной тональностью аккомпанемента. Этюд, порожденный клавиатурой, — упражнение для игры на черных клавишах.

6) *es-moll (Andante)*. Глубокая тень, дополняющая свет предыдущего этюда, с которым эта пьеса также составляет единое целое. Потрясающее двухголосие безнадежно печальных мелодий, до крайности хроматизированных, влачащихся без цели, исполняемых *con molta espressione*, — мелодий, в которых уже «потенциально заключен вагнеровский *Тристан* и весь Скрябин» (С. Киселевский, 1957). До странности робкая пикардийская концовка. Упражнение на игру *legatissimo*.

7) *C-dur (Vivace)*. Радостное, беззаботное оживление и возбуждение, выраженное с помощью токкатного *moto perpetuo*. Ряд дифференцированных двойных

нот правой руки проходит через не слишком отдаленные тональности. Упражнение на быструю смену пальцев (1 и 2).

8) *F-dur (Allegro)*. Вновь — стихийность и порыв. Начало фигурации *veloce* подобно удару бича. Ясность, на мгновение затуманенная в среднем разделе (*d-moll*). Безостановочное волнообразное движение почти до самого конца. Упражнение на разработку большого пальца.

9) *f-moll (Allegro molto agitato)*. Звуковой пейзаж затемненный, «ноктюрный». Возбуждение, нарастающее до почти истерического *appassionato* — до мучительных вопросов, единственный ответ на которые дает эхо:

Этюд *f-moll* op. 10/9, т. 27–36

Упражнение на игру *legatissimo* и октавное *non legato*.

10) *As-dur (Vivace assai)*. Бесконечные сексты, колышущиеся над якорем басового *ostinato*. Арабеска мелодии, образующейся на верхних нотах, упрямо передвинутая на одну ритмическую единицу, вносит ритмический диссонанс. Упражнение на смену артикуляции, которая должна нюансировать монотонность фактуры. По мнению Г. фон Бюлова, этот этюд «в высшей степени труден».

11) *Es-dur (Allegretto)*. Звучание ясное, звонкое, полное воздуха и света. Арпеджо, увенчанные звуками мелодии верхних нот, у одних ассоциируются с игрой ангельской арфы, у других — гитары, исполняющей серенаду.

12) *c-moll (Allegro con fuoco)*. *Con fuoco* и *con forza* переливаются массы взволнованных и гневных созвучий, над которыми *energico* и *appassionato*, действительно, с огромной страстью и все настойчивее, летят в бесчувственное небо мотивы, подобные крикам и призывам:

Этюд *c-moll* оп. 10/12, т. 10–14

Этюд *c-moll* оп. 10/12, т. 50–54

Этюд *c-moll* оп. 10/12, т. 60–64



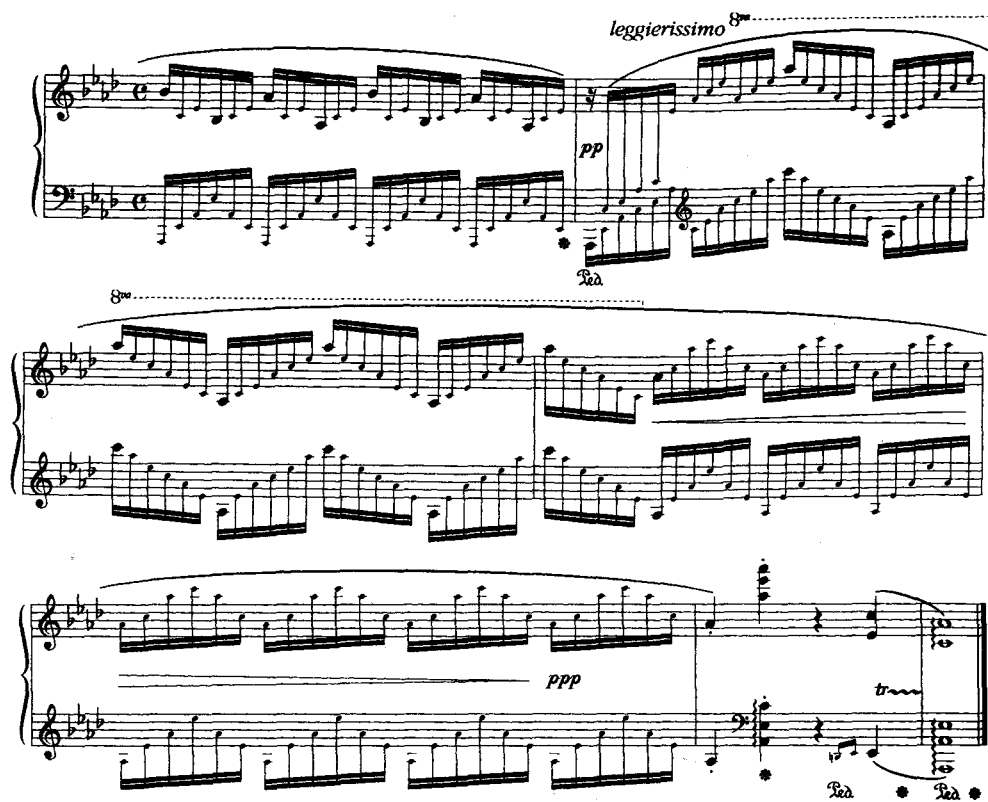
Невозможно протестовать против названия «революционный», закрепившегося за *Этюдом c-moll* со времен Листа. Трудно найти более точную характеристику. Если, как гласит предание, он создан в ответ на весть о поражении польской ноябрьской «революции», то, действительно, может ассоциироваться с интонацией монолога, в ярости вписанного в штутгартский дневник: «О Боже, и Ты существуешь! Существуешь и не мстишь!...». Как этюд, он является упражнением на хроматизированную фигурацию левой руки.

Четыре года спустя после публикации первого сборника Шопен издает следующие 12 *этюдов* (ор. 25). По нескольким свидетельствам, не вполне достоверным, среди них были и произведения венского периода, сочиненные вместе с теми, которые вошли в состав предыдущего собрания¹¹. Однако наверняка большинство их было создано в Париже, в 1835–1837 годах, а значит, на пороге периода великого романтического синтеза. Всего несколько из них известны нам по рукописям композитора. Два первых он осенью 1836 года вписал в альбом Марии Водзиньской. Некоторые играл еще до публикации — впечатления, записанные Шуманом, полны превосходных степеней. Автор *Карнавала* откликнулся очень лестной рецензией и на публикацию сборника. *Этюды* ор. 25 он характеризовал как «по-прежнему полные силы и захватывающие», хотя и признал: «предыдущая тетрадь показалась мне более значительной по своему удельному весу»¹². Посвящая *Этюды* ор. 25 Мари д'Агу, подруге Листа, композитор делает очередной жест в сторону великого концертного пианизма. Сам он включал по несколько этюдов в программы собственных концертов.

Хотя в замысле создания сборника ор. 25 как единого целого Шопен и идет вслед за ор. 10, однако он вводит и новые моменты. Здесь соседствуют произведения родственных тональностей, однако иногда это родство довольно специфическое — кроме связей As-dur/f-moll, f-moll/F-dur или cis-moll/Des-dur, здесь встречаются такие последовательности, как F-dur/a-moll, e-moll/gis-moll и a-moll/c-moll. Кроме того, здесь, как и в предыдущем сборнике, общую структуру в принципе определяет контраст видов экспрессии. Однако дважды композитор, видимо, нарушает этот принцип, ставя рядом произведения довольно похожего характера: в первой половине сборника помещает группу скерцозных пьес (№ 3–5), а заканчивает триптихом монументальных этюдов (№ 10–12). Встает вопрос, не рассматривал ли Шопен, выпуская в свет *Этюды* ор. 25, их как самостоятельные произведения, а их собрание — как свободную (или, в любом случае, гибкую) структуру?

1) As-dur (*Allegro sostenuto*). Облако переливающихся аккордов и тональностей создает фон для мелодии, спокойно возносящейся к кульминации, чтобы опасть и раствориться в бесплотном *pianissimo*:

Этюд *As-dur* op. 25/1, т. 43—49



Шуман слышал, как его играл Шопен, — в его памяти осталось впечатление звуков золотой арфы. Этюд разрабатывает мелодическую технику пятого пальца.

2) *f-moll (Presto)*. Дополнение предыдущего этюда, такое же утонченное и пастельное. Два различных, но согласующихся друг с другом метра определяют здесь пульс мелодической арабески, звучащей неустанно, словно на одном дыхании. Упражнение на самостоятельность рук. По преданию — набросок к портрету Марии Водзиньской.

3) *F-dur (Allegro)*. Вместе с «ломбардским» ритмом, который безраздельно господствует от начала до конца пьесы, и выразительной, переменчивой артикуляцией входят бодрость, бравурность, настроение игры. Неожиданная концовка в виде угасающей коды.

4) *a-moll (Agitato)*. Второй из трех ритмически и артикуляционно ярких этюдов. Упрямо синкопирующий, темный по колориту. В некоторых исполнениях — мрачный и дикий.

5) *e-moll (Vivace)*. Скерцо в миниатюре. В крайних разделах преобладают «равный» ритм, гитарные арпеджо и стиль *leggero*, средний раздел отдан широкой кантлене виолончельного тембра. Неожиданно драматический финал приводит, почти *attacca*, к следующему этюду.

6) *gis-moll (Allegro)*. Знаменитый, именуемый «терцовым», от которого при идеальном исполнении захватывает дух. Изысканный в хроматизмах, квази-импрессионистичный в звучании:

Этюд *gis-moll* op. 25/6, т. 53—57

Он назван «виртуозным фейерверком» (З. Яхимецкий, 1947). В нем виделось предвещие «заклинания огня» из *Валькирии*, предвосхищение новой, «горизонтальной» гармонии (Г. Мерсман, 1926).

7) *cis-moll (Lento)*. Не менее знаменитый этюд, считающийся «одним из прекраснейших произведений всей фортепианной литературы» (Г. Ляйтентритт, 1921). Разыгрывается «в декорациях» ноктюрна. Главный голос — «жалующийся» — принадлежит в этом проникновенном диалоге левой руке; правая «сочувствует» и дополняет. Шопен любил играть его сам.

8) *Des-dur (Vivace)*. Названный «секстовым» и полностью соответствующий этому названию. Проходит в живом темпе, артикулируя — *molto legato* и *mezza voce* — бесконечную череду больших секст, создает впечатление вздымающейся и опадающей полосы переливающихся красок.

9) *Ges-dur (Allegro assai)*. Миниатюра наподобие багатели. Моноритмический и монофактурный, артикулированный от *leggero*, через *marcato*, до *leggerissimo*, то есть легкий и воздушный, даже «порхающий» — и потому иногда именуемый *Бабочкой*.

10) *h-moll (Allegro con fuoco)*. Первая из трех заключительных пьес, вносящих в сборник *Этюдов* op. 25 патетические и монументальные акценты. Назван «октавным». Мчащиеся вскачь, хроматически и в унисон, *crescendo* с первого такта, три-оли двойных октав дают звучание, которого рояль до той поры не знал. По ощущению Ф. Никса (1888), здесь говорит «сам ад». Поэтому певучее трио в H-dur стало просто психологической необходимостью — его диатоническая красота внесла контраст, окрашенный иронией.

11) *a-moll (Lento. Allegro con brio)*. Один из знаменитейших этюдов, обросший герменевтическими истолкованиями и легендами¹¹³. Известен под названиями *Зимний ветер* и *Eroica*. Звуковое столкновение экспрессии диатонического гимна с хроматизированной, до крайности взволнованной фигурацией.

12) *c-moll (Molto allegro, con fuoco)*. Абсолютная полнота фортепианного звука, впечатление с трудом укрощаемой стихии. Динамика, нарастающая до *più forte possibile*. Сквозь мерно ударяющие волны фигурации пробивается тема, возвышенная, героическая и, наконец, победная; восемнадцатикратное интонирование мажорной терции тонического аккорда не оставляет по этому поводу никаких сомнений:

Этюд c-moll op. 25/12, т. 77–83

The image displays the musical score for Chopin's Étude in C minor, Op. 25, No. 12. The score is written for piano in 3/4 time, featuring a chromatic ascending and descending scale in both hands, with a final cadence in C major. The score is divided into three systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system is marked '8va' and 'Red'. The second system is marked '8va' and 'Red'. The third system is marked 'ff' and 'Red'. The score concludes with a final cadence in C major, marked with a double bar line and a repeat sign.

Три так называемых «новых» этюда, сочиненные на рубеже 1839 и 1840 годов, относятся к группе произведений, написанных по случаю и не обозначенных номером опуса. Они появились по инициативе Ф.-Ж. Фети и И. Мошелеса для редактируемого ими сборника, включавшего 18 «этюдов для совершенствования техники» (*«études de perfectionnement»*), довольно высокопарно названного *Méthode des Méthodes pour le piano* (*Метод методов для фортепиано*). Так изысканные и нежные миниатюры Шопена оказались среди дидактико-виртуозных произведений Хеллера, Мендельсона, Листа, Мошелеса и Тальберга, а также Бенедикта, Дёлера, Гензельта, Розенхайна и Вольфа.

Этюды Шопена также преследуют дидактическую цель. *Этюды f-moll* и *As-dur* ставят перед молодым пианистом задачи в области полиметрии (3:4 и 3:2):

Этюд f-moll из *Méthode des Méthodes* № 1, т. 9–12



Этюд As-dur из *Méthode des Méthodes* № 2, т. 1–4



Этюд Des-dur — упражнение на артикуляционную независимость пальцев (*legato — staccato*). Этюды вышли из-под рук мастера в зените его творчества, в непосредственном соседстве с *Сонатой b-moll*. Они показывают, как задача прикладного характера может быть выполнена с учетом требований, предъявляемых к произведению искусства.

3. Элемент «этюдности» присутствует во многих произведениях иных жанров, прежде всего в самых близких этюдам — прелюдиях. Можно понять, что слишком малые размеры некоторых прелюдий, таких, как *es-moll* (№ 14), не позволили композитору отнести их к этюдам. Но почему к прелюдиям, а не к этюдам Шопен отнес, например, *Прелюдию b-moll* (№ 16), столь близкую некоторым *Этюдам* из оп. 10 (например, *cis-moll*, *F-dur* или *a-moll*)?

Прелюдия *b*-moll op. 28/16, т. 1–3



Этюд *cis*-moll op. 10/4, т. 1–2



В произведениях нескольких других жанров время от времени появляются этюдные моменты, прежде всего фигурации, артикулируемые *leggiere*. Они исполняются в быстром темпе, чаще всего как *moto perpetuo*. Что касается экспромтов, то «этюдность» наиболее заметна в основных разделах *Экспромта cis-moll* WN 46 и в заключении *Экспромта Fis-dur* op. 36. В скерцо она иногда наполняет связующие партии (ср. *leggiere* в *Скерцо b-moll* и *E-dur*) и коды (например, *con fuoco* в *Скерцо cis-moll*). Подобное происходит и в некоторых вальсах. Характер октавного этюда Шопен придал средней части *Мазурки a-moll*, посвященной Э. Гайяру. Этюдом часто называют финал *Сонаты b-moll*.

С другой стороны, на фактуру и экспрессию этюдов повлиял опыт, приобретенный композитором при работе над концертами и ноктюрнами. В нескольких *Этюдах* из op. 10 применены фактурные приемы, ранее найденные в концертах. *Этюд E-dur* из op. 10 и *Этюд cis-moll* из op. 25 можно было бы — с точки зрения типа фактуры и рода экспрессии — назвать ноктюрнами; атмосферу ноктюрна можно расслышать и в трио (*E-dur*) *Этюда e-moll*, и в трио (*H-dur*) *Этюда h-moll*.

4. Этюды Шопена, открывающие новую эпоху в истории жанра и современного пианизма, наложили отпечаток уже на творчество современников композитора. Некоторые отблески нового пианистического стиля появились в цикле фортепианных миниатюр Шумана. Подражателем, а в еще большей степени продолжателем жанра считается Лист, автор, в частности, нескольких вариантов сборника *24 больших этюдов* и больших *Концертных этюдов* (1863). Первым увлечением Листа (как и Шопена) стали *24 каприса* Паганини, следующим — *24 этюда* Шопена. Позднее он нашел собственный путь, несколько осложненный программностью и технической «трансцендентностью».

Этюды в стиле Шопена писали многие русские композиторы. А. Лядов напоминает Шопена в нескольких лирических этюдах, С. Рахманинов пошел в направлении пианизма широкого эпико-драматического жеста. Среди двух циклов *Этюдов-картин* (ор. 33 и 39) встречаются вещи, вдохновленные конкретными произведениями Шопена: *Этюд c-moll* ор. 39 № 1 — *Этюдом c-moll* из ор. 10, а *Этюд es-moll* ор. 39 № 4 — *Прелюдией d-moll*¹¹⁴. А. Скрябин перенял не только форму и жест, но также тон и дух шопеновского этюда. Его *Этюд dis-moll*, последний из цикла *12 этюдов* ор. 8, может смело встать рядом со своим прообразом — *Этюдом c-moll*, завершающим ор. 10. В более позднем цикле *8 этюдов* ор. 42 русский композитор уже искал собственные звуковые решения¹¹⁵. К. Шимановский также создавал свои ранние *Этюды* ор. 4 в прямой зависимости от Шопена, чтобы в *12 этюдах* ор. 33 (1916) освободиться от модели романтического этюда. В том же году у Дюрана в Париже выходят *Двенадцать этюдов* К. Дебюсси; они посвящены памяти Шопена.

2. Прелюдии

Хотя Шопен написал их 25, и даже — если принять во внимание *Presto con legerezza As-dur*, подаренное в знак дружбы Пьеру Вольфу, — 26, однако, когда речь идет об этих произведениях, подразумеваются *24 прелюдии* ор. 28. Одинокая *Прелюдия cis-moll* ор. 45, зрелая и прекрасная, не вызвала особого отклика среди современников, вокруг нее не было сложено легенд, сегодняшние интерпретаторы ею также не слишком интересуются.

Что касается современников Шопена, то нам известна первая реакция Шумана и Листа, а их суждения имели значительное влияние на всю эпоху. Шуман в «*Neue Zeitschrift für Musik*» рецензировал *Прелюдии* тотчас же после выхода их лейпцигского издания, в сентябре 1839 года. Они в равной мере и поразили, и очаровали его. Тогда были сказаны знаменитые слова: «Признаюсь, я представлял их иначе, в том же большом стиле, как и его этюды. Но это что-то почти противоположное: наброски, эскизы этюдов или, если угодно, руины, расслабленные орлиные крылья, странная смесь пьес. Однако в каждом из них виден его филигранный почерк: „Написано Фридериком Шопеном“; его узнаешь по прерывистому дыханию пауз. Он есть и останется самым смелым и возвышенным поэтическим духом своего времени»¹¹⁶. Рецензия была искренней — и дальше автор *Фантастических пьес* писал: «Сборник включает также вещи болезненные, горячечные, одурманивающие. Пусть каждый ищет то, что ему по душе, и только филистер пусть держится подальше».

Услышав несколько прелюдий в авторском исполнении (апрель 1841 года), Лист высказал свое мнение в рецензии на концерт для «*Revue et Gazette Musicale de Paris*». Рецензия вошла в историю как шедевр взвешенного восхищения. Относительно *Прелюдий* он не скрывал ни восхищения новизной замысла, ни энтузиазма: «Это совершенно исключительные композиции. Это не только, как следует из названия, пьесы, предназначенные, чтобы играть их как интродукцию к другим произведениям. Это прелюдии поэтические, аналогичные поэзии великого современного поэта [подразумевался А. де Ламартин], которые погружают душу в золотые сны и уносят ее в край идеального. Они чудесны своим разнообразием, изысканностью

и мудростью [...]. Все в них кажется первым наброском, порывом, внезапным явлением. Они обладают свободой и блеском, отличающим произведение гения»¹¹⁷.

1. Появление 24 прелюдий оп. 28 как цикла связано с романтической эскапдой на юг Европы. Именно в письме из Пальмы-де-Мальорка Шопен 15 ноября 1838 года сообщал Фонтане: «Вскоре получишь прелюдии». Оттуда же 3 декабря он известил о своей болезни, из-за которой должен взять обещание назад. Он писал: «Слава Провидению, сегодня у меня все по-старому. Однако это влияет на прелюдии, которые ты Бог ведает, когда получишь». Началось вынужденное пребывание в заброшенном монастыре картезианцев в Вальдемосе, откуда 28 декабря Фонтане отправляется очередное известие: «Не могу послать Тебе прелюдий, потому что они не окончены» (по-прежнему не было ожидаемого фортепиано). Однако уже 22 января 1839 года он пишет: «Посылаю Тебе прелюдии; перепиши, Ты и Вольф». Все эти даты имеют значение, как и обстоятельства, и атмосфера, в которой рождался цикл. Шопен работал над ним — как он сам говорил — в «странном месте»: в монастырской келье, при свече, с томом *Хорошо темперированного клавира* Баха на столе, живя «между скалами и морем», ощущая поэзию, «которой все здесь дышит», и глядя на «краски чудеснейших мест, еще не затертые людскими взглядами»¹¹⁸. Но при этом — тяжело больной, с сознанием развеявшихся надежд и рухнувших жизненных планов.

Представляется несомненным, что замысел создания цикла возник не на Мальорке. Шопен привез туда, по меньшей мере, двенадцать пьес, копившихся годами, — предположительно с 1831-го. На диком, прекрасном и негостеприимном острове он, очевидно, сочинил вторые двенадцать прелюдий, объединив все пьесы в целое согласно автоматически действующему теоретическому порядку и экспрессивному синтаксису, построенному по законам романтической поэтики.

Какие прелюдии возникли на Мальорке? В каком порядке? Как выглядел процесс создания этой динамичной мозаики? Вопросы оказались столь интригующими, что породили три исследования, в которых делались попытки найти на них ответы с помощью почти детективного расследования, используя все более полные источники. Первые предположения выдвинул М. Дж. Э. Браун (1957). Частично подтвердилась обильно документированная хронологическая гипотеза Г. Белотти (1970). Последняя гипотеза, выдвинутая Ж.-Ж. Айгельдингером (1989), является результатом анализа новых источников, в том числе заметок, сделанных Шопеном на Мальорке во время работы над составлением цикла¹¹⁹. Интерпретация Айгельдингера оставляет, конечно, много вопросов. Если она верна, можно сказать, что Шопен приехал на Балеарские острова с группой значительных пьес, таких, например, как *Прелюдии C-dur* и *c-moll*, *Fis-dur* и *d-moll*, а также, что любопытно, — со всеми, имеющими *par excellence* этюдный характер (*G-dur*, *fis-moll* и *Es-dur*):

1	2	3	4	5	6	7[?]	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24

Сначала на Мальорке были созданы *Прелюдии a-moll, e-moll, D-dur и E-dur*, затем остальные. Таким образом, многое свидетельствует в пользу того, что, определив план в целом, Шопен просто по очереди дополнял недостающие звенья:

1	2	3	4	5	6	7 [2]	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24

Собрание «мальоркских» прелюдий многое говорит нам — именно среди них есть те, которые Шуману показались «болезненными, горячечными и одурманивающими», которые Лист охарактеризовал как «порыв» и «внезапное явление», а Я. Клечиньский запретил играть как «причудливые»¹²⁰, и даже восхищенный всем циклом А. Жид воспринял как «ужасающие»¹²¹.

В момент появления *24 прелюдий* ор. 28 жанр под этим названием можно было связать с двумя традициями. Старую, барочную, представлял Бах и его *Хорошо темперированный клавир*. Гармонически-фигурационная прелюдия, свободно построенная по принципу арпеджо, токкаты, имитации или даже ариозо, предваряет там мелодико-тематическую, строго полифонически построенную фугу. Новая традиция родилась из так называемого прелюдирования, то есть импровизационного введения слушателей в атмосферу и характер какого-то более крупного произведения. Она породила многочисленные сборники коротких, иногда в десятках тактов, «прелюдий», «интродукций» и «Vorspiele», которые должны были стать моделью для импровизации. В кругу композиторов, близких Шопену, подобные сборники издали, в частности: И. Н. Гуммель (*Прелюдии для исполнения перед началом пьесы, во всех 24 мажорных и минорных тональностях* ор. 67, Вена, 1815), В. Вюрфель (*Собрание упражнений в форме прелюдий во всех мажорных и минорных тонах*, Варшава, 1821), Ф. Калькбреннер (*24 прелюдии [...] могущих служить образцами при обучении прелюдированию* ор. 88, Париж, 1827), а также И. Мошелес (*50 прелюдий и интродукций* ор. 73, Париж, 1828)¹²². Сама эта практика была конструктивно описана К. Черни в его популярном учебнике фортепианной импровизации (*Искусство импровизации*)¹²³. А *Прелюдии* ор. 28 не соответствовали законам ни одной из традиций жанра, хотя в какой-то мере относились и к одной, и к другой. Однако прежде всего они открывали новую традицию — «поэтических» прелюдий. Эта, в общем, меткая формулировка Листа, подчеркивающая экспрессивный аспект пьес, позднее была заменена названием «характерная пьеса», и наконец, явление было определено как «лирическая миниатюра». Существенной особенностью прелюдии нового типа являлась самостоятельность пьесы и ее художественная независимость, несмотря на частую принадлежность к циклу.

Проблема жанрового наименования не казалась ясной и очевидной. Еще М. А. Шульц в 1873 году считал название «прелюдия» неверным: «Откуда и к чему такое название, мало соответствующее сути и значению этих вещей? [...] Никогда предназначением этих композиций не будет и не может быть подготовка слушателя к чему-то, что должно последовать за ними. Для этого в них слишком много

смысла, в них заключены слишком глубокие мысли; у них слишком выдающийся характер, чтобы они использовались как вступление, которое должно вызвать нужное настроение духа, дабы слушать произведения чужого пера»¹²⁴. В современных интерпретациях нет единства. По мнению Ж.-Ж. Айгельдингера (1988), независимо от бесспорной самобытности, глубочайшие и существеннейшие моменты связывают миниатюры Шопена с баховской традицией. Возможно, отчасти наперекор этому Дж. Кальберг (1992) старается доказать обратный тезис: Шопен, естественно, перерос пианистическую традицию, связанную с обычаем прелюдиирования, однако, несомненно, вышел именно из нее. В доказательство он приводит интересный, заставляющий задуматься факт. На одном из своих концертов во время турне по Англии и Шотландии (Глазго, 27 августа 1848-го) Шопен начал выступление с какого-то «*andante* и экспромта» (так эти пьесы значились в программке). Из рецензий известно, что речь шла об «ор. 36 и № 8», отсюда напрашивается вывод, что сыгранный *Экспромт Fis-dur* непосредственно предварялся исполнением *Прелюдии fis-moll* op. 28 № 8:

Прелюдия fis-moll op. 28/8



Экспромт Fis-dur op. 36



Использование *Прелюдии fis-moll* как «музыкального вступления» к *Экспромту Fis-dur* не лишено музыкального смысла, а рассуждения Дж. Кальберга — пронищательности. Однако как же можно, минуя родственность способов мышления Шопена и Баха, объяснить два факта, очевидно, подвергающих сомнению эту интересную концепцию: почему в путешествие на Мальорку Шопен взял том *Хорошо темперированного клавира* и почему на всех публичных концертах в Париже он играл либо «ряд ноктюрнов — прелюдий и этюдов» (например, 26.IV.1841 он исполнил подряд группу из четырех прелюдий), либо ту или иную прелюдию отдельно (например, *Des-dur* на концерте 27.II.1842)? По мнению А. Герхарда (1988–1993), которого также заинтересовала проблема жанровой принадлежности *Прелюдий* op. 28, ни одна из двух гипотез не выдерживает критики. Миниатюры Шопена невозможно свести ни к баховскому мышлению, ни к пианистической практике и еще труднее включить их в концепцию бидермайеровских «характерных пьес». Это отдельное и неповторимое явление. Они являются не двадцатью четырьмя интродукциями к чужим произведениям, а трактатом о двадцати четырех «жестах открытия», побуждая к обобщенному «раздумью на тему зачина произведения» в век романтизма. Пианистический трактат Шопена мог бы носить название *Двадцать четыре способа начать композицию (Vierundzwanzig Arten eine Komposition zu beginnen)*. Тезис странный, но вызывающий размышления, герменевтический.

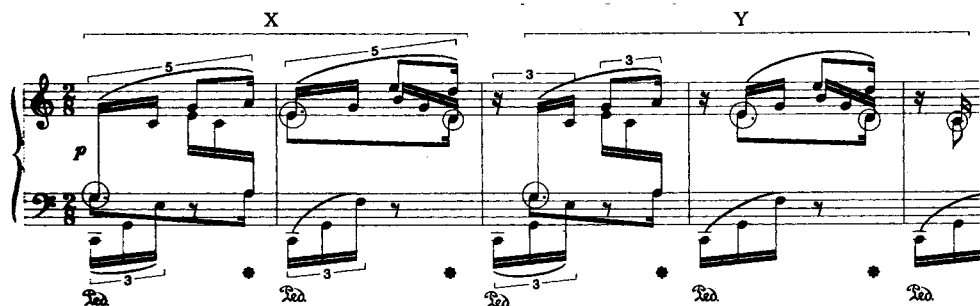
2. Неизвестно, исполнял ли Шопен когда-либо *Прелюдии* op. 28 целиком. Пианистическая практика XIX века также трактовала опус 28 не как цикл, а как

репертуар. Некоторые прелюдии, например *A-dur* и *c-moll*, *Des-dur* и *h-moll*, *As-dur* и *d-moll*, сами по себе пользовались необычайной популярностью, если можно измерять ее количеством отдельных изданий и транскрипций. Кажется, лишь Рауль Кочальский начал играть *Прелюдии* целиком (1909), а Альфред Корто первым записал цикл на пластинки His Master's Voice (1926). Поэтому своеобразным парадоксом представляется то, что именно концепция *24 прелюдий* как цикла стала главным предметом интереса современных шопеноведов.

Прелюдии оп. 28 были сформированы Шопеном как единое целое прежде всего благодаря применению тонального порядка, то есть выстраиванию последовательности тональностей с их параллелями в порядке квинтового круга. И потому можно совершенно оправданно говорить — как, впрочем, делает В. Виора и подтверждает Ж.-Ж. Айгельдингер — и о тональном логосе, и о микрокосмосе, охватывающем материальную полноту мира звуков, а также о родстве с концепциями Баха. Однако при прослушивании и изучении *Прелюдий* эта точка зрения кажется столь же очевидной, сколь и неполной. Цельность произведения стали рассматривать в иной перспективе. Гипотезы по этому поводу выдвинул сначала Ю. М. Хоминьский, в чьей аналитической монографии (1950) *Прелюдии* рассматриваются сквозь призму энергетического метода Э. Курта. Одна из этих гипотез, не слишком, впрочем, убедительная, представляла их как своеобразную неявную форму сонатного цикла. Отдельные «звенья» этого «классицистского цикла» составляют три группы прелюдий: вступительная (антитетическая, № 1–12), центральная (медленная, № 13–17) и заключительная (№ 18–24). Другая концепция Хоминьского, донныне живо обсуждаемая, исходила из наличия во многих (14) пьесах цикла упорно повторяемой звуковысотной структуры, состоящей в отходе на секунду и возврате к исходному положению. На основании теории Мерсмана о так называемом субстанциальном единстве можно было выдвинуть тезис, касающийся интегральности цикла также в сфере материала¹²⁵. Вследствие отрицания или развития этой мысли возникали новые теории, целью которых были поиски причин единства цикла на основании уже не только субстанциальной, но также тематической и «жестовой» целостности. Наиболее далеко идущую попытку предпринял Ж.-Ж. Айгельдингер (1988). Найденное им в *Прелюдии C-dur* «мотивное ядро» (*motivic cell*), также связанное с интервалом секунды и дополнительно определяемое как «восходящая секста данной структуры, опадающая на ее квинту», было — не без труда и некоторой натяжки — обнаружено во всех 24 пьесах цикла и признано в *Прелюдиях* вездесущим (*omnipresent*):

Мотивное ядро в двух разновидностях в *Прелюдии C-dur* оп. 28/1

По: J.-J. Eigeldinger, *Twenty-four Preludes...*



Независимо от Айгельдингера, вдохновленный Хоминьским Герхард (1988) также считал характерным для *Прелюдий* оборотом секундовый ход, на этот раз двусторонний, между квинтой и секстой и секстой и квинтой, трактуемый не просто как ход, а как «мелодическое движение», носящее характер «жеста открытия»¹²⁶.

Шопеновский «жест завершения» пьесы вызвал интерес В. Кофи Агаву (1987), а также Дж. Кальберга (1993), удивляющегося его характеру в *Прелюдиях*. Шопен завершает многие произведения ор. 28 внезапно, неполным или причудливым кадансом. Взглянув на это с точки зрения поэтики романтизма, можно говорить о «соли» и об иронии.

3. Достаточно взглянуть в ноты или хотя бы раз прослушать все *Прелюдии* ор. 28, чтобы прийти к убеждению, что фактором, который формирует это произведение как единое целое — слитное, драматическое, держащее в напряжении, — является контраст видов экспрессии. Контраст, оттеняемый изменчивостью. Потому одновременно и равнонаправленно здесь поминутно происходят противопоставление и дополнение, дифференциация и нарастание: темпа и метра, мелоса и ритма, динамики и тембра, фактуры и формы — как меняющихся компонентов нескольких основных категорий. Они близки или даже идентичны тому набору категорий экспрессии и жанров (как носителей определенной экспрессии), через которые мир музыки Шопена был явлен нам во всей полноте. *Прелюдии* являются афористическим отражением этого мира, его микрокосмом.

Сразу следует подчеркнуть: каждая из прелюдий вносит в цикл неповторимый характер и выразительность, которые показываются лишь на одно мгновение. Однако одновременно они воплощают жанр, представляя его в виде квинтэссенции. Они дополняются и противопоставляются — впрочем, не всегда тотчас же, так как в области экспрессии цикл развивается не схематически. Напротив, он оперирует неожиданностью, как стихотворение Гейне — заключительной «солью». Довольно естественно можно выделить восемь сталкивающихся, переплетающихся друг с другом или противоречащих друг другу типов прелюдий.

Идиллическими можно назвать *Прелюдии* *C-dur* (1), *A-dur* (7), *H-dur* (11) и *F-dur* (23). Их отличают монотематичность и монофактурность, темп не слишком медленный и не слишком быстрый, динамика, более близкая *piano*, чем *forte*, диатоническая мелодика и мажорный лад, светлое настроение в диапазоне между мягкостью (*dolce*) и радостным возбуждением (*agitato*):

Прелюдия H-dur ор. 28/11, т. 1–5



Прелюдия F-dur op. 28/23, т. 1–2



Все четыре произведения этой группы стали воплощением мимолетности и афористичности. Сконцентрированные на мгновение, они появляются и исчезают, подобно проблеску счастья. Объемом от 16 до 34 тактов, они длятся от 30 до 45 секунд.

Элегическими можно назвать миниатюры в тональностях *a-moll* (2), *e-moll* (4) и *h-moll* (6). Также монотематические и монофактурные, они оперируют контрастом монофонического гармонического фона с хроматизированной, предельно экспрессивной и навязчивой мелодикой. Это драмы, разыгрывающиеся на минимальном пространстве (23–26 тактов), но в крайне медленном темпе (*lento* и *largo*), начинающиеся *piano* и смолкающие в финальных *slentando* и *smorzando*:

Прелюдия e-moll op. 28/4, т. 1–4

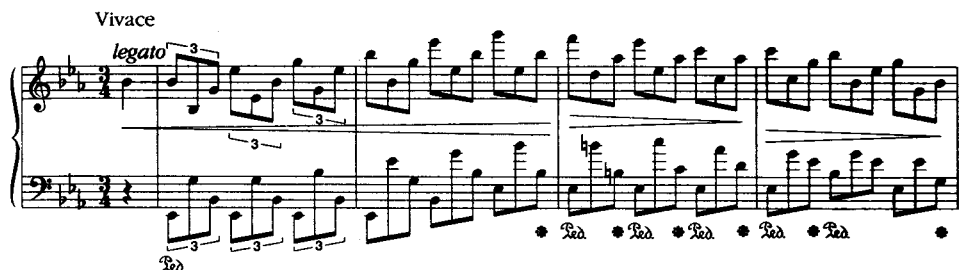


Прелюдия h-moll op. 28/6, т. 1–4



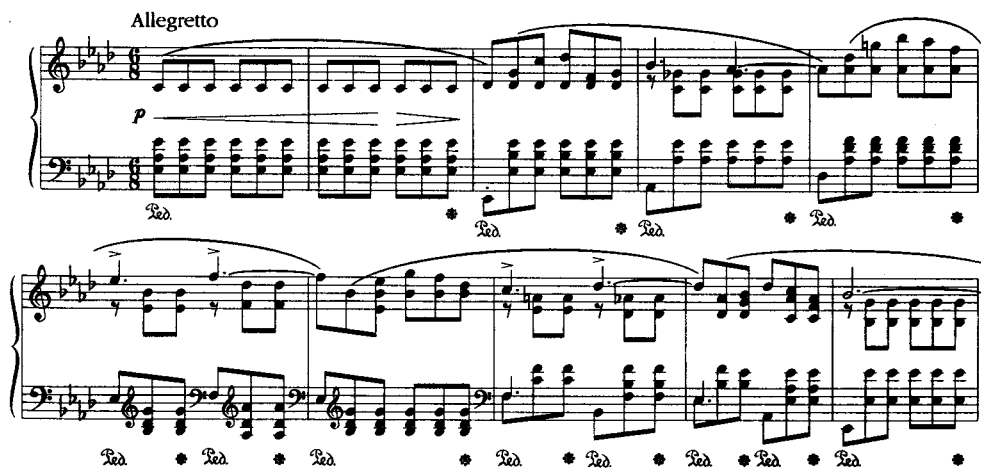
Этюдные прелюдии — *G-dur* (3), *D-dur* (5) и *Es-dur* (19) — достаточно явно проявляют свой характер. Они исполняются в быстром темпе (*vivace* или *molto allegro*), с легкостью и подвижностью, свойственным *moto perpetuo*, эволюционно, поэтапно развивая одну фактурную идею, и вносят игровой элемент. Их соответствия можно найти среди *Этюдов* op. 10 и 25:

Прелюдия *Es-dur* op. 28/19, т. 1–4



Напевные, «кантабилные» прелюдии — *As-dur* (17) и *B-dur* (21) — представляют собой неторопливое, просветленное, хотя и окрашенное страстью «пение» на чрезвычайно интересном, изменчивом гармоническом фоне. Широко развернутая форма создает впечатление переработанной песни. Задумчивые — они своим спокойствием и продолжительностью противостоят «мгновенным» прелюдиям:

Прелюдия *As-dur* op. 28/17, т. 1–10



Скерцозными прелюдиями можно назвать, по разным основаниям, миниатюры в тональностях *fis-moll* (8), *cis-moll* (10) и *es-moll* (14). Они исполняются в быстром темпе (от *allegro* до *molto agitato*), с дифференцированной динамикой и артикуляцией, оперируя хроматизированной фигурацией. Вносят в цикл ноту ропота и возбуждения (*cis*), мрачные, фантастические краски (*es*). Близки этюдным прелюдиям, однако утратили их беззаботный, игровой характер. Прелюдия *cis-moll*, в свою очередь, кажется эскизом, в котором содержится зерно концепции написанного почти тогда же *Скерцо cis-moll*:

Прелюдия *cis-moll* op. 28/10, т. 1–8

Molto allegro

leggiere

Ped.

* Ped.

Ped.

* Ped.

Ped.

* Ped.

8va

p

Ped simile

Ped.

tr~

Маршево-гимнические прелюдии *E-dur* (9) и *c-moll* (20) внесли в цикл категории возвышенности и торжественности, выраженные через предельно лапидарные структуры. Их отличают медленный темп (*largo*), низкий регистр, отчетливо контрастная, формообразующе примененная динамика, ритм, вызывающий ассоциации с траурным маршем, гимническая мелодика, но прежде всего гармония, простая лишь с виду:

Прелюдия *E-dur* op. 28/9, т. 1–4

Largo

f

Ped.

* Ped.

* Ped.

* Ped.

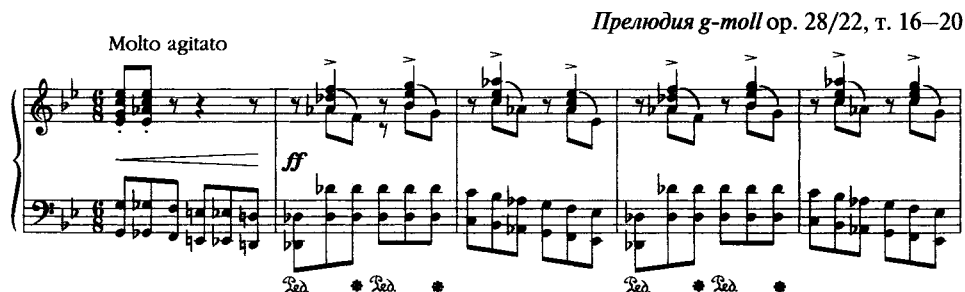
* Ped.

* Ped.

* Ped.

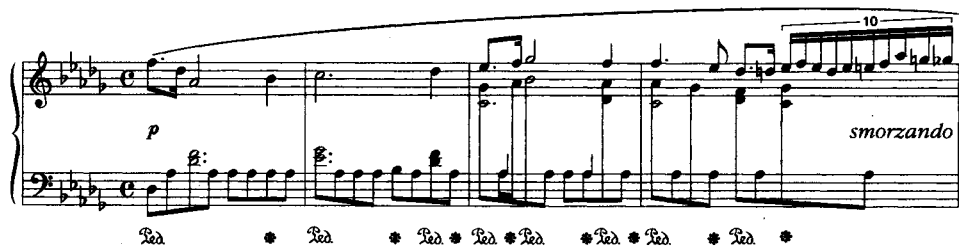


Прелюдии *gis-moll* (12), *b-moll* (16), *f-moll* (18) и *g-moll* (22) наделены балладными чертами. Судя по всему, они появились в цикле достаточно поздно. Они динамизируют цикл, который прежде разворачивался скорее статично, и вносят такие категории экспрессии, как «взрывчатость», «лихорадочность» и драматизм. Их темпы — быстрые, характер — резкий (*molto agitato*, *presto con fuoco*); они оперируют внутренне контрастной фактурой, динамикой и артикуляцией, острыми диссонансами, навязчивым тематизмом. Каждое «вторжение» балладной прелюдии ощущается как нарушение порядка: бурное *molto agitato* Прелюдии *g-moll* (22), врывающееся между *cantabile B-dur* (21) и *delicatissimo F-dur* (23), вносит разлад в мир счастья и красоты, который строился с таким трудом:



Две прелюдии имеют характер н о к т ю р н о в: *Fis-dur* (13) и, конечно, *Des-dur* (15), так называемая «дождевая». Они близки песенным прелюдиям, но отличаются от них, как ария от песни. Широко развернутые, явно трехчастные и репризные, они оперируют традиционной ноктюрновой фактурой, нюансированной гармонией, кое-где орнаментированной мелодикой. Они начинаются с *piano* и угасают в тихих повторениях. На сравнительно долгий миг останавливают беспокойный бег времени:

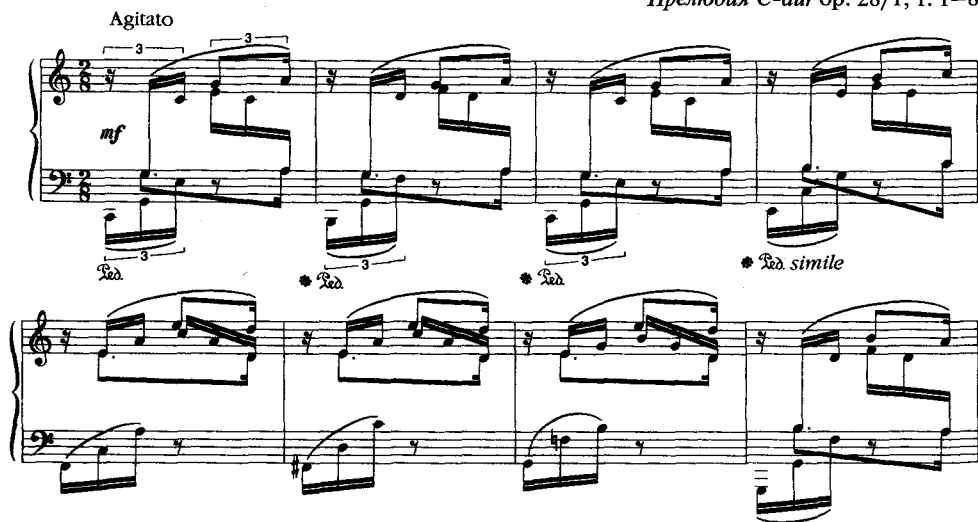
Прелюдия *Des-dur* op. 28/15, т. 76-89





Особую роль играют обе прелюдии, стоящие по краям цикла. *Прелюдия C-dur*, причисленная здесь к идиллическим, по сути дела исполняет более важную функцию — дает выразительный «жест открытия», вводя квинто-секстовый мотив, который позднее, навязчиво возвращаясь, будет объединять цикл. Сгущенность фактуры, усложненность «сюжетов» и характер *agitato* предвещают не вполне идиллическое течение событий. Важно и то, что здесь экспонируется то-нальность, пребывающая в начале всего:

Прелюдия C-dur op. 28/1, т. 1–8



Последняя *Прелюдия, d-moll*, по не подтвержденной, но и не опровергнутой версии, относится к шуттгартскому периоду — к сентябрю 1831 года. Взрыв этого *appassionato* интерпретируется как реакция Шопена на взятие Варшавы; композитор привез пьесу на Мальорку. Трудно представить себе более сильный и выразительный «жест завершения»:

Прелюдия d-moll, op. 28/24, т. 65–77



Тональность d-moll, неразрывно связанная с *Реквиемом* Моцарта, была для романтиков тональностью смерти. Прелюдия, поставленная Шопеном в завершение цикла, полная страсти и ярости, может быть прочитана и как бунт, как героический протест против смерти. В момент сочинения op. 28 она как раз заглянула ему в глаза.

Андре Жид, раздумывая над названием, которое Шопен дал собранным в цикл миниатюрам, отвечает сам себе: «Каждая из них — прелюдия к медитации»¹²⁷. А. Герхард в конце процитированного выше исследования, после ссылок на авторитеты Ламартина и Новалиса по поводу романтического понимания связи жизни со смертью, приходит к выводу: «Итак, прелюдии Шопена могут восприниматься не только как размышления над проблемой композиторской техники, но одновременно — как попытка одолеть проблему бренности всего сущего»¹²⁸.

4. История восприятия *Прелюдий* op. 28 по сути стала растянутым во времени парадом разных вариантов энтузиазма. Однако были и исключения.

Во-первых, энтузиазм не распространялся на несколько пьес, с самого начала воспринимавшихся как «причудливые». Больше всего замечаний вызвала *Прелюдия a-moll*, которую считали свидетельством состояния здоровья Шопена. М. А. Шульц

(1973) видел в ней «ужасающую картину монотонности и отчаяния, почти отупения [...] Отсюда остается лишь шаг до безумия». Я. Клециньский (1879) — «крайний упадок духа» и «действительно, какой-то болезненный бред». Для Дж. Хьюнекера пьеса звучала «отчаянно и раздражающе», более того, он слышал в ней «музыку скверную, бедную и отчаянную, почти гротескную и звучащую фальшиво»¹²⁹.

Замечания иного рода порой выдвигались относительно единства цикла, которого, кстати, не заметил Шуман («странная смесь...»). И для Ф. Никса (1888) *Прелюдии* ор. 28 также являлись «собранием разнородных произведений [...] перемешанных по воле случая»¹³⁰. Однако вскоре, особенно в глазах модернистов, именно эта разнородность оказалась ценным свойством. В монографии Дж. Хьюнекера (1900) звучит определение «вселенная в миниатюре». Несколько позже Г. Ляйтхентритт (1921) напишет: «Разнородность настроений и чувств, заключенных в *Прелюдиях* ор. 28, не находит себе равной во всей мировой музыкальной литературе. Все экзотическое, идиллическое, проникнутое ужасом ночных видений, мистическое, капризное, очаровательное или патетическое, пейзажные тона, ярость, отчаяние и тревога, церковные и религиозные настроения, тонкая любовная поэзия, героизм — все это находит у мастера связанное и убедительное выражение [...] Хотя можно играть их по отдельности и по выбору, однако, по сути дела, надо играть их одну за другой; [так как заключенные в *Прелюдиях* ор. 28] настроения были подобраны по контрасту и выстроены с большой тщательностью»¹³¹.

Весомость экспрессивного аспекта *Прелюдий* также акцентируется всеми современными интерпретациями, особенно когда дело доходит до обобщений. По ощущению А. Жида (1931), «нигде больше Шопен не проявляется так внутренне, так доверительно». В. Виора, противник истолкования цикла как «интимного дневника», видящий в нем прежде всего воплощение «тонального логоса», не может возразить против того, что этот логос служит Шопену рациональной «преградой, противостоящей эмоциональной гипертрофии»¹³². Ю. М. Хоминьский (1978) склонен считать, что «характер, выразительность, настроение» принадлежат к тем «ценностям, [которые] Шопен всегда ставил на первое место»¹³³.

Ж. Санд положила начало небезопасному обычаю прочтения *Прелюдий* в семантическом аспекте. «Она дала названия всем чудесным прелюдиям», — вспоминала Соланж Клезенже, дочь писательницы. «Они сохранились на экземпляре, который [Шопен] ей подарил»¹³⁴; этот экземпляр до нас не дошел. Некоторое представление о стиле этих названий может дать, однако, описание Соланж: «Фортепиано говорило голосом архангела, превращало в [звуки] оркестра отряды воинов, бешеный океан, сотворение космоса и конец света. Что за божественное величие! Что за мощь стихий! [...] О, эти слезы в глубине холодной галереи! Это нетерпеливое ржание боевого коня, эти битвы странствующих рыцарей; а деревенские или придворные танцы! [...] А эти меланхолические капли дождя, падающие одна за другой на плиты двора перед кельей» и т. д. Можно смеяться или сердиться, но таков был стиль эпохи, узаконенный Шуманом, автором *Фантастических пьес*, *Детских сцен* и *Карнавала*. По сведениям Лауры Раппольди-Карер и Ю. Каппа, записавшего ее информацию, еще при жизни Шопена вошли в употребление названия отдельных произведений, распространенные в кругу Листа, Ленца и Марии Калерджи¹³⁵. Интерпретации разрослись в годы модернистской

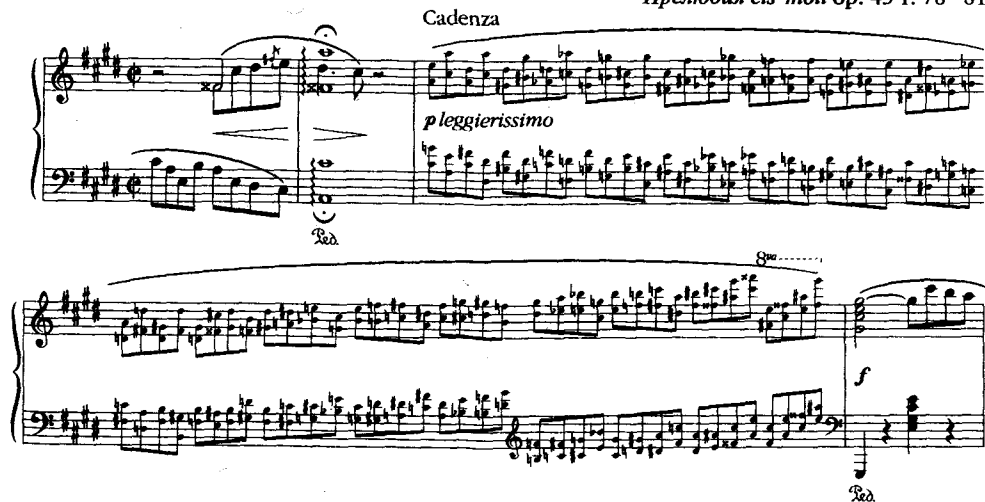
экзальтации и «программного» восприятия музыки (ср., например, *Комментарий* Ф. Яблчиньского 1904), однако и позднее были попытки идти этим путем (А. Корто, Р. Кочальский) — всегда с сомнительным результатом.

Некоторые пьесы оказались удачной отправной точкой для циклов вариаций. Лапидарность *Прелюдии c-moll* (№ 20) соблазнила Ф. Бузони сочинить *Вариацию и фугу* (1894), а С. Рахманинова — *22 вариации* op. 22 (1903). На тему скорее мимолетной *Прелюдии A-dur* З. Носковский написал симфонические вариации (*Из жизни нации*, 1901), а Ф. Момпу — фортепианные (1961). А. Казелла, в свою очередь, спародировал ее в одной из пьес цикла *Контрасты* (1949).

5. Уже вне цикла *24 прелюдий*, спустя два с половиной года, — осенью 1841-го — в Ноане была написана *Прелюдия cis-moll*. Изданная в том же году как отдельный опус 45, посвященная одной из учениц, Елизавете Чернышевой, в венском издании она вошла в состав альбома памяти Бетховена. Шопен был доволен пьесой — что в те времена случалось нечасто, — а на этот раз ему было важно, чтобы пьеса представляла его достойно. Она должна была оказаться среди миниатюр Листа, Мендельсона, Мошелеса, Тальберга, Черни, Калькбреннера и некоторых других. Посылая ее Фонтане, композитор писал: «в тот *Альбом* — этот сегодняшний прелюд, который хорошо модулирован, [я его] могу смело послать»¹³⁶.

Собственно, вся 92-тактная (крупная для прелюдии) пьеса является одной большой модуляцией, путешествием или блужданием по десятку тональностей. Шопен превзошел самого себя в тонкости и изысканной простоте. Разложенные на арпеджо аккорды, обогащенные проходящими и вспомогательными звуками, расцветают вверх мелодией. Никс (1888) восхитился «поразительной и несравненной прелестью» финальной модуляции (*cis-moll — D-dur — cis-moll*), Хьюнекер (1900) — «воздушным, трудноуловимым настроением», Яхимецкий (1949) — каденцией, этой «игрой волшебного переливающихся огней и красок, [какой] не знала музыка до Шопена», Зелинский (1993) — ее «неземной тонкостью». Ж.-Ж. Айгельдингер (1997) связывает *Прелюдию* с архетипом *Лунной сонаты* Бетховена и некоторыми идеями Э. Делакруа как предвестника импрессионизма:

Прелюдия cis-moll op. 45 т. 78–81



Прелюдию cis-moll из-за того мечтательного настроения, которое она создает, иногда называют ноктюрном. Однако прежде всего это пьеса, в которой прелюдия, выросшая из традиции «прелюдирования», доросла до высочайшего класса концертной прелюдии.

6. После Шопена жанр прелюдии означает уже только самостоятельную концертную пьесу. Прелюдии, хранящие атмосферу шопеновских миниатюр, писали в основном русские (Лядов, Скрябин и Рахманинов), а также поляки (Ружицкий, Шимановский) и французы (Форе). В цикле *Прелюдий* К. Дебюсси объединены две традиции: экспрессивно-импрессионистская, восходящая к Шопену, и звуко-подражательная, принятая из рук Листа.

3. Экспромты

Все четыре произведения, принадлежащие к жанру, известному под названием «экспромт», Шопен сочинил на среднем этапе своего творчества, между 1834 и 1843 годами. Они не завоевали такой славы и популярности, как сонаты, баллады, скерцо и, возможно, даже ноктюрны тех лет, однако заняли отдельное, довольно высокое место, в особенности по мнению тех, кто ценит их тонкость, изысканность и поэтичность. Композитор признал достойными публичного исполнения лишь три из них: *As-dur* op. 29 (1837), *Fis-dur* op. 36 (1839) и *Ges-dur* op. 51 (1842). Самый ранний *Экспромт, cis-moll*, остался среди неизданного (WN 46); шопеноведы то и дело пытаются выяснить повод этого отказа. Все посвящения адресованы дамам высшего света, ученицам Шопена.

1. Место экспромтов среди других жанров творчества Шопена, а также родство с ними может быть рассмотрено — и рассматривалось — с разных точек зрения. Своеобразная обособленность этой группы произведений является фактом, хотя ни происхождение, ни границы жанра отчетливо не определены.

Известно, что до Шопена экспромты писал не только Шуберт, но и многие другие композиторы эпохи сентиментализма и раннего романтизма. Дж. Сэмсон (1987), изучая историю дошопеновского экспромта, перечисляет произведения, с которыми мог столкнуться Шопен. Это сочинения двух различных типов. Один включает композиции, в которых под названием «экспромт» мы видим свободно импровизируемые вариации на тему народных, популярных и оперных мелодий. Среди их авторов есть и композиторы, лично знакомые Шопену: К. Черни (op. 36, 1822), Ф. Калькбреннер (op. 69, 1823), Ф. Лист (на тему Россини и Спонтини, 1824) или И. Мошелес (на тему Сальери, 1826). Второй вид — музыка, сочиненная также спонтанно (*in promptu*), однако самостоятельно, без исходящего от чужой темы импульса. Экспромты этого рода писали, в частности, Воржишек (op. 7, 1822), Маршнер (op. 22 и 23, 1822), Мошелес (op. 62, 1825 и op. 80, 1834) и Шуберт (op. 90 и 142, 1827). Это короткие самостоятельные характерные пьесы, которые, по определению Дж. Сэмсона¹³⁷, отличались «непритязательностью, свойственной чему-либо сочиненному по случаю, незапланированно». Преобладал принцип дугообразной конфигурации, однако, как это видно у Шуберта, в игру могли входить самые раз-

нообразные формы. Экспромты Шопена были вдохновлены произведениями этого второго вида.

Исследователи по-разному определяют родство шопеновских экспромтов с другими жанрами. Дж. Хьюнекер (1900) помещает экспромты в одном разделе с вальсами, акцентируя таким образом их близость к салонной музыке. Однако он находит в них «внезапные настроения и полные задумчивости вопросы»¹³⁸, что, в свою очередь, ставит их рядом с ноктюрнами. Для Ф. Хёзика (1910) именно по этой причине экспромты становятся промежуточным звеном между ноктюрнами и скерцо. «Мечтательный характер»¹³⁹ сближает их с ноктюрнами, но певучесть и покой наполняют их среднюю часть, а не крайние, — так же, как и в скерцо. У З. Яхимецкого (1949), а также у Дж. Сэмсона (1985) экспромты оказались в разделе, посвященном ноктюрнам, *Колыбельной*, *Баркароле* и фактуре бельканто. Ю. М. Хоминский (1978), в свою очередь, расположил их между ноктюрнами и прелюдиями, а А. К. Вильковска (1949) сочла гибридом этюда с прелюдией. Складывается впечатление, что над экспромтом тяготеет характер промежуточности, переходности, некоторой недосказанности. Г. Ляйхтентритт (1921), ссылаясь на некоторые другие особенности жанра, выразил это словами: «Среди произведений Шопена экспромты занимают промежуточное положение между несомненными лирическими поэмами высочайшего полета и одухотворенными и элегантными творениями, с помощью которых Шопен облагораживал музыку салона»¹⁴⁰.

И все же невозможно отказать экспромтам Шопена в обособленности. В первых, в сфере выражения, во-вторых — фактуры и формы.

Звуковой мир экспромтов Шопена лучезарен; фигурации сообщают ему гладкость движения и благозвучие. В них преобладает светлое и мечтательное настроение: в восприятии А. Жида (1947) «экспромты принадлежат к очаровательнейшим пьесам Шопена»¹⁴¹. В них почти полностью отсутствуют уныние и иступление, навязчивость и нервность, свойственные некоторым скерцо, балладам и ноктюрнам, прелюдиям и этюдам. Определенное исключение — раздел *sostenuto* из *Экспромта Fis-dur*, но оно лишь подтверждает правило. Итак, за исключением этих двадцати тактов, шопеновские экспромты предлагают музыку без тени, ряд звуковых пейзажей, предвещающих импрессионизм.

У Шуберта (*Экспромт Es-dur* op. 90 № 2) Шопен позаимствовал одну из примененных им форм, репризную (ABA), чтобы принять ее как норму жанра. Норму, воплощенную достаточно разнообразно: от каллиграфической точности (*cis-moll*) до полной переработки исходной формулы (*Fis-dur*). В зависимости от точки зрения речь может идти или о «единственной, неповторимой форме»¹⁴² каждой пьесы, или об общем главном принципе и его модификациях. Общим для всех экспромтов стало главенство фигурационно-эволюционного принципа формообразования. Ему подчинены крайние разделы произведения, наполненные неустанным равномерным движением. Арабеска мелодии тянется здесь без конца, на длинном дыхании, преодолевает границы периодических структур, пульсирует в такт воображаемого танца. Средняя часть отдана кантилене, которая своей певучестью на некоторое время удерживает порыв движения. Только в *Экспромте Fis-dur* часть, обозначенная как *sostenuto*, вносит не интимно-лирические, а героико-драматические тона. Реприза, возвращающая к характерному для жанра

moto perpetuo, действительно «появляется как неизбежная потребность»¹⁴³. Правда, каждый раз по-иному, и всегда неожиданным образом.

Нетрудно заметить, что определенные формальные принципы объединяют экспромты с ноктюрнами. В обоих жанрах форма строится на принципах контраста и репризы. Но одновременно экспромт стал как бы негативом ноктюрна — если в ноктюрне плавность кантилены прерывается вторжением раздела *agitato*, то в экспромте, наоборот, подвижность арабески на мгновение сдерживается кантиленным *sostenuto*, вносящим в произведение климат лирической задумчивости.

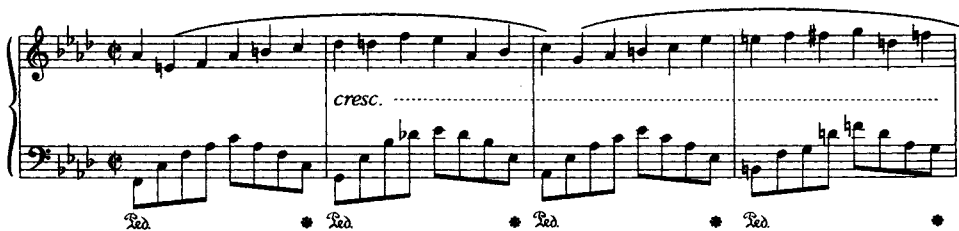
2. Шопен не объединил свои экспромты в цикл и не издал их под общим номером опуса, как поступал с вальсами или ноктюрнами. Они создавались в разное время и трактовались как самостоятельные опусы.

Экспромт cis-moll WN 46 возник в ранние парижские годы (1834) и несет черты тогдашнего стиля: виртуозный блеск этюдной фигурации (*allegro agitato*) и сентиментальный тон ноктюрновой кантилены (*moderato cantabile*). О родстве с этюдом говорит не только последовательная изоритмичность фигурации. Это произведение можно трактовать также как дидактическое — то есть как этюд на полиритмическую независимость рук:

Экспромт cis-moll WN 46, т. 29–30



Этюд f-moll из *Méthode des Méthodes* № 1, т. 13–16

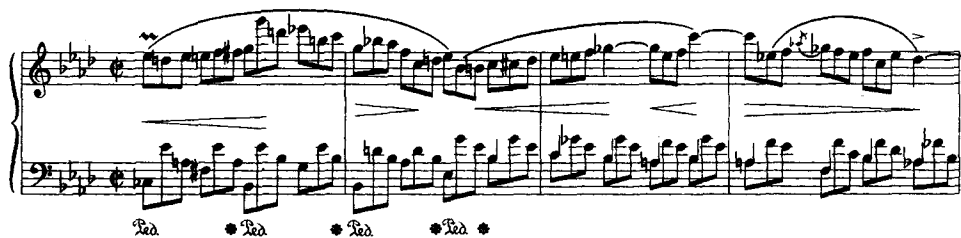


Как известно, композитор не решился на публикацию пьесы. Изданная Ю. Фонтаной в 1855 году как *Фантазия-экспромт* ор. 66, она приобрела необыкновенную популярность. Предполагается, что Шопен отказался выпустить произведение в свет по двум причинам: прежде всего потому, что оно показалось ему недостаточно свободным от традиций салонной музыки. Его форма слишком схематична, а эмоциональность — слишком элементарна. К тому же кто-то, возможно, обратил внимание композитора на сходство мелодического рисунка *Экс-*

promta cis-moll и тематизма *Экспромта Es-dur* И. Мошелеса, опубликованного несколькими годами раньше¹⁴⁴.

Из трех экспромтов, удостоенных номера опуса, два — *As-dur* op. 29 и *Ges-dur* op. 51 — не только определили норму жанра, но стали неоспоримыми вершинами его воплощения. Оба имеют свободно построенную репризную форму (АВА + кода); в обоих периодическое построение эволюционно расширяется и развивается. Мелодическая арабеска, обогащенная мимолетной диссонантностью проходящих нот, словно рождающихся под пальцами пианиста, как будто звучит в *tempo rubato*, покачивающаяся в неустанном движении триолей, колеблющаяся и зыбкая:

Экспромт As-dur op. 29, т. 89–92



Экспромт Ges-dur op. 51, т. 76–79



В четном размере в обоих пьесах проходит *sostenuto* — певучие темы, которые могли бы оказаться в ноктюрне.

По мнению интерпретаторов, *Экспромт As-dur* несет музыку «свежую, пенящуюся, скачущую, [...] гибкую, полную очарования и изыска» (Дж. Хьюнекер, 1900), «по сравнению с простотой Шуберта — изысканную» (Г. Ляйтхентритт, 1921), это произведение, «легкое, как пенка, ясное по колориту, светлое и беззаботное» (Т. Зелинский, 1993). В *Экспромте Ges-dur* «нет такой свежести настроения [...] тонкая форма арабески сочетается в нем с удивительной атмосферой волшебства» (Дж. Хьюнекер). Одни находят в нем «вышколенную элегантность» (А. Хедли, 1947), другие — «изысканную поэтичность» (Т. Зелинский). Он относится к миниатюрам, в которых лирике сообщен оттенок рефлексии.

Экспромт Fis-dur op. 36 доставляет интерпретаторам хлопоты своей «особостью», спецификой формы и экспрессии. Кроме принципов, уже установленных для данного жанра, то есть репризности и контраста, в формировании пьесы участвуют также принцип вариативности и дополнения темы ритуальнойю.

В результате возникла неповторимая форма, которую можно выразить с помощью формулы $ArBAA^1A^2r$. Тональная структура также внесла несколько удивительных моментов — таких, как неожиданный переход из *Fis-dur* в *aïs-moll* в главном разделе, появление репризы в тональности на полтона ниже или неожиданная и странная модуляция между *sostenuto* (*D-dur*) и этой пониженной репризой (*F-dur*):

Экспромт Fis-dur op. 36, т. 57–62

The musical score for 'Экспромт Fis-dur' op. 36, measures 57–62, is presented in two systems. The first system shows a piano introduction with a 5-measure phrase, followed by a section marked 'dimin. rallent.' and 'p'. The tempo changes to '(a tempo)' in the final measures. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

В сфере экспрессии *Экспромт Fis-dur* сразу направляет внимание слушателя в сторону ноктурна. Ведь напевное *andantino*, с которого начинается произведение, ближе к средней, чем к вступительной части типичного экспромта (*As-dur*), а отмеченное героизмом *sostenuto* вызывает в памяти разделы *agitato* некоторых ноктурнов и полонезов. И только вариационно измененная главная тема (т. 73–81) наконец вернется к характеру и выражению, ставшему для этого экспромта «опознавательным знаком»:

Экспромт Fis-dur op. 36, т. 79–81

The musical score for 'Экспромт Fis-dur' op. 36, measures 79–81, is presented in two systems. The first system shows a piano introduction with a 3-measure phrase, followed by a section marked 'pp'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Необычный, труднообъяснимый ход музыкального повествования привел к тому, что в этом произведении стали искать некую скрытую программу. М. А. Шульц (1873) распознал в нем столкновение колыбельной с военным маршем¹⁴⁵, Ф. Никс (1888) услышал в *sostenuto* «рыцарский тон», а Ф. Хёзик (1910) —

«программную музыку», к которой «Шопен, как обычно, не оставил комментария»¹⁴⁶; Дж. Хьюнекер также попытался сконструировать для этого «произведения с обликом сфинкса» комментарий в тоне баллады. Даже нынешний комментатор (Т. Зелиньский, 1993) готов трактовать произведение как «фантазию с ярко разняющимися частями», как родственное балладе «музыкальное повествование с глубоким, но несколько таинственным, многозначным содержанием»¹⁴⁷.

Жанровая несхожесть, сложность и своеобразная таинственность пьесы заставляла одних давать оценки в превосходной степени, у других вызвала сомнения. Г. Ляйхтентритт, очарованный необычностью гармонии и фантастичностью формы, признал *Экспромт* ор. 36 самым выдающимся в этом жанре и «одним из ценнейших сочинений Шопена»¹⁴⁸. Дж. Сэмсон, исследовав взаимосвязь между структурой и стилем произведения, пришел к противоположному выводу: «*Экспромт Fis-dur* далек от совершенства», хотя одновременно «наиболее интересен из всех»¹⁴⁹. Сам Шопен, сообщая Фонтане о завершении пьесы, писал полушутя, полусерьезно: «может, скверное: еще сам не знаю, потому что слишком свежее». Это — то самое письмо, в котором он просил друга сделать так, «чтобы ни черные мысли, ни удушливый кашель [его] не посещали» и чтобы он стер, если может, «многие эпизоды из прошлого»¹⁵⁰.

3. Среди многих суждений, касающихся экспромтов, особенно примечательны несколько фраз Андре Жида в его *Заметках о Шопене* (1948). Они касаются как характера пьес этого жанра, так и способа их пианистического воплощения. Автор ориентируется на самого Шопена: «Он играл так, — говорит Жид, — словно все еще чего-то искал, словно еще творил и раскрывал свою мысль постепенно. Это прелестное колебание, это нечто неожиданное и восхитительное будут невозможны, если преподнесенная нам пьеса находится не в состоянии постепенного возникновения, а является уже завершенным, точным и объективным целым. Я не вижу, какое еще значение могло иметь это название, которые Шопен любил давать некоторым своим пьесам из числа самых очаровательных: экспромт. Я не говорю, что они были буквально симпровизированы. Но нужно их играть так, чтобы они звучали как импровизации, то есть не обязательно медленно, но с некоторым колебанием, во всяком случае без той несносной самоуверенности, которая обычно сопутствует очень быстрому исполнению. [...] Пусть исполнитель не даст нам почувствовать, что заранее знает, что должен сказать нам. [...] Я желал бы, чтобы это выглядело так, словно музыкальная фантазия, постепенно рождающаяся под его пальцами, удивляет его самого»¹⁵¹.

4. Мимолетные лирические высказывания

Мелкие музыкальные идеи, собранные в папке композитора, небольшие, в десяток тактов пьесы, вписанные в альбомы, «листки из тетради», подаренные друзьям, ученицам и близким, составляют разнородное собрание, включающее в себя более десяти пьес — по преимуществу танцев, но не только. Называя подобные пьесы «мимолетными лирическими высказываниями», мы не причисляем их к некоему жанру. Сам Шопен не дал им права существовать на публичной

эстраде; если они ныне на нее и попадают, то только в «исторических» концертах. Ни одно из них не выдерживает сравнения с произведениями, которые композитор предназначил в печать. Они составляют маргиналии его творчества — порой интересные, порой — поучительные.

Различия характера и экспрессии позволяют говорить о трех видах шопеновской «мимолетной лирики»: возвышенной, сентиментальной и игровой.

К группе «возвышенной» лирики можно с уверенностью отнести две миниатюры: *Moderato E-dur* (WN 56) и *Largo Es-dur* (WN 61).

Moderato, объемом в 20 тактов, было опубликовано в Варшаве в 1910 году под названием *Листок из альбома*. Оно действительно взято из альбома — 11 января 1843 года Шопен вписал его в Париже в альбом графини Анны Шереметевой, старшей сестры Елизаветы, одной из его любимых учениц. Пьеса имеет характер гимнического марша:

Moderato E-dur WN 56, т. 1—4



Ту же идиому можно встретить в *Фантазии f-moll* (марш *F-dur*) и в *Концертном Allegro*, где она вносит героический тон.

Largo Es-dur, объемом в 24 такта, вышло в свет лишь в 1938 году. Издавая ее по шопеновской рукописи, Л. Бронарский писал: «Это произведение, полное выразительности и силы, в характере патриотической песни [...] Оно родственно национальной песне той эпохи. Положенное на текст, оно могло бы стать национальным гимном». Несколько лет спустя М. Глиньский даже попытался положить мелодию *Largo* на текст Красиньского, издав его под названием *Гимн Польше*. Как выяснилось в 1984 году¹⁵², это произведение действительно происходит от гимна, а точнее является гармонизацией изначальной мелодии *Боже, ты Польшу*:

Largo Es-dur, т. 1—4



Открытым до сего дня вопросом остается момент создания шопеновской версии. На подаренной кому-то рукописи *Largo* композитор поставил дату: «Paris le 6 juillet» («Париж, 6 июля»), не указав года. Я. Экер предполагает, что речь идет о

1847 году. Т. Зелинский (1992) стремится доказать, что пьеса создана на десять лет раньше — он отождествляет ее с *Молитвой поляков*, которую Шопен импровизировал во время одного из визитов в Сен-Грасьян к маркизу А. де Кюстину¹⁵³. Недавно стала известна шопеновская гармонизация другого польского гимна — какому-то также неизвестному лицу, летом 1835 года в Карлсбаде он вписал в альбом рефрен песни *Еще Польша не погибла*.

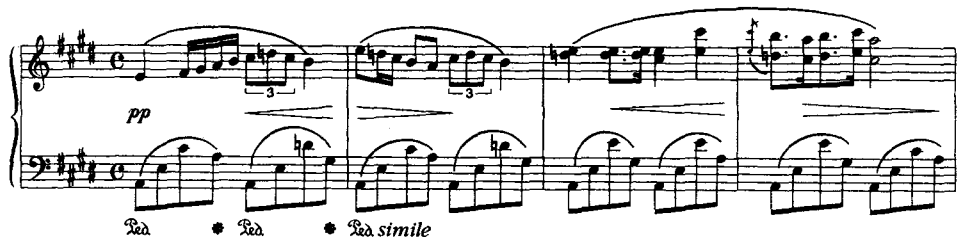
Несомненно серьезным и возвышенным характером обладает *Траурный марш c-moll* (WN 11), происхождение которого, по версии Оскара Кольберга, связано с патриотическим событием, а именно с похоронами С. Сташица (1826). По зрелости и глубине он не может сравниться с Траурным маршем из *Сонаты b-moll*, хотя в нем есть несколько удачных мест, предвещающих более позднюю пьесу:

Траурный марш c-moll WN 11, т. 27–30



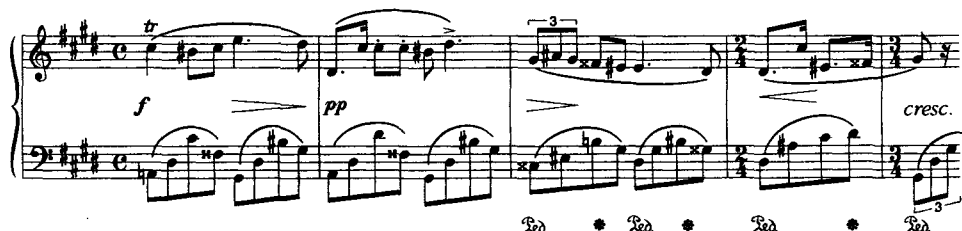
В группе пьес, представляющих «сентиментальный» род лирики, фигурируют *Lento con gran espresssione cis-moll* (WN 37), *Cantabile B-dur* (WN 43), а также *Andantino g-moll* — вариант без слов песни *Весна* (WN 52). Эти пьесы не похожи одна на другую, их объединяет только происхождение — чисто случайной, светской природы. *Lento cis-moll* называют ноктюрном, отчасти это верно, но не вполне. Фактура и настроение ноктюрна наполняют только рамки этой 65-тактовой миниатюры, а центральный раздел композитор посвятил воспоминаниям и ассоциациям сентиментального характера. Посылая рукопись из Вены в Варшаву в 1830 году, он снабдил ее частным посвящением: «Сестре Людвике для упражнения, прежде чем она возьмется за мой второй концерт». Музыка этого центрального раздела наивно и в то же время юмористически «склеена» из реминисценций *Первого концерта (f-moll)*: такты 21–22 и 25–26 происходят от несколько измененных мотивов финального *Allegro vivace* (т. 1–4), а такты 23–24 и 27–28 — от вступительного *Maestoso* (т. 41–42):

Lento con gran espresssione cis-moll WN 37, т. 21–24



Остроумно измененная мелодия, сопровождающая в *Желании* слова: «Если б я была солнышком в небе», дополняет игру в реминисценции:

Lento con gran espresssione cis-moll WN 37, т. 29–33



Можно предположить, что открытое в 1925 году *Cantabile B-dur*, объемом в 14 тактов, Шопен набросал, прибавив подпись и дату (Париж 1834), с мыслью доставить удовольствие какой-то милой его сердцу особе, но сегодня мы ничего о ней не знаем. Эта миниатюра — типичнейший листок из альбома: нежная (*dolce*) и мечтательная, не выходящая за пределы *piano*, она разворачивается в ритме колыбельной. Она слишком бледна, чтобы конкурировать с тем *Cantabile B-dur*, которое стоит под номером 21 в цикле *Прелюдий*.

Другая мелодия колыбельной, более зрелая и совершенная, но также окрашенная сентиментальностью, была создана несколько позднее. Шопен с удовольствием вписывал ее в альбомы: между апрелем 1838-го и сентябрем 1848 года он одарил ею, по меньшей мере, шесть человек¹⁵⁴. Мелодия этой «композиции» течет *semplice*, также в размере $6/8$, колеблясь *senza fine* между *g-moll* и *B-dur*. Произведение известно как *Andantino g-moll*, хотя было сочинено как песня *Весна* (WN 52) на слова друга — поэта Стефана Витвицкого:

Весна WN 52, фортепианная версия, т. 1–4



Лишь по записанному Людвикой Енджеевич — в списке *Неизданных сочинений* — зачину известно о сочиненном 16-летним Шопеном *Andante dolente b-moll*. Первые такты как будто обещают разновидность инструментальной думки, сентиментальной и примитивной.

Миниатюра «игрового» характера — *Presto con leggierezza* (WN 44), именуемое также *Прелюдией As-dur*. На рукописи стоит дата: «Paris, 18.VII.1834» и посвящение

светского характера: «моему другу Пьеру Вольфу» («à mon Ami Pierre Wolff»). Адресат, в недалеком будущем профессор фортепиано в Женеве, общался с дарителем лишь мимолетно. Для его ловких рук Шопен приготовил эту безделку, о которой К. Сен-Санс сказал: «она красива, но не представляет большой ценности. Ее мог бы написать и другой талантливый композитор, гений тут не чувствуется»¹⁵⁵. Однако в мастерской интерпретации можно ощутить всю *leggerezza* и воздушность произведения — это настоящая «мимолетная лирика».

ЛИРИЧЕСКИЕ ОРНАМЕНТАЛЬНО-ЭКСПРЕССИВНЫЕ МИНИАТЮРЫ

В рецензии на *Ноктюрны* оп. 37 Шуман с одобрением писал: «Они решительно отличаются от предыдущих большей простотой орнаментики, более скромной прелестью». Раскритиковав Шопена за предыдущие опусы, грешившие, по его мнению, избытком орнамента («блесток, огоньков и жемчужинок»), он продолжал: «Сейчас он еще любит украшения, но более одухотворенные»¹⁵⁶.

Не подлежит сомнению, что лирические фортепианные миниатюры Шопена, написанные в заимствованном у Джона Фильда жанре ноктюрна, выделялись среди других форм (хореических и фигурационных) орнаментальным характером мелодической линии. Обильное уснащение певучей мелодии фиоритурами вокального или инструментального происхождения — более или менее сливающимися с ней — было неслучайной принадлежностью жанра. У Шопена фиоритуры стали выразительным средством, служащим главной идее ноктюрна, мотивированной его названием.

Со времен Ф. Никса (1888) принято объединять с ноктюрнами два жанрово близких произведения — *Колыбельную* и *Баркаролу*. Дж. Хьюнекер (1900) интерпретирует обе миниатюры в разделе, поэтично названном: «Ночь и ее меланхолические тайны». Все три жанра вместе, как единство высшего порядка, описывают Л. Беркли (1966) и Дж. Сэмсон (1985), давший посвященному им разделу выразительное название: «Бельканто». Во всех этих жанрах орнаментальная фактура преобладает над фигурационной, вариационная или репризная форма (опирающаяся в значительной степени на так называемую периодичность) — над фазово-эволюционной, атмосфера ночи — над красками дня.

Пристальное внимание к ночи, появившееся в годы «бури и натиска», расширенное сентиментализмом, было углублено и опоэтизировано романтической философией и поэзией. Сфера ночи, «дышащей очарованием мистической тьмы»¹⁵⁷, пространство тени и сумерек, сна и мечты — ценится и даже превозносится. Гим-

ны ночи (1797) Новалиса, а позднее — *Песни сумерек* (1835) Виктора Гюго задают тон целой эпохе. «Мысль Новалиса, — как говорит Г. Г. Гадамер, — видит в ночи истину, превосходящую ясность дня. Новалис боготворит ночь, потому что в ночи исчезает все несущественное»¹⁵⁸.

Тема ночи проникла во все виды искусства. Живопись была романтизирована ею крайне разнообразно¹⁵⁹. Своеобразная атмосфера, иногда окрашенная мистицизмом, появилась на полотнах художников, вдохновленных идеями Новалиса, — у Ф. О. Рунге, Г. Крауса, но прежде всего у Каспара Давида Фридриха. Любопытно, не было ли среди картин, которыми Шопен любовался в галереях Дрездена и Берлина и при виде которых ему казалось, что он слышит музыку¹⁶⁰, полотен Фридриха *Двое, созерцающие луну* (1819), *Лебеди ночью* (1820) или *Восход луны на море* (1826)? Знаменитый *Кошмар* (1802) Иоганна Г. Фюсли¹⁶¹ напоминал о существовании другой стороны ночи — призрачной, мрачной. Два обличья ночи, таинственное и мрачное, усердно разрабатывались в романтической опере. Без хотя бы одной сцены, разыгрывающейся во мраке ночи, навевающей чувство любви или пугающей призраками, не было бы ни *Вольного стрелка* (1821), ни *Белой дамы* (1825), ни *Капулетти и Монтекки* (1830), ни *Сомнамбулы* (1831), ни *Роберта-Дьявола* (1831), — то есть произведений, составляющих канон романтической оперы, который создавался на глазах Шопена. В инструментальной музыке «детьми ночи» стали ноктюрн и баллада, порой скерцо. В песне XIX века ночные настроения обосновались надолго, создавая фон для лирических признаний и бесед с самим собой.

Романтическое отношение к ночи и сумеркам, сну и мечте попало у Шопена на благодатную почву, что проявилось особенно сильно в годы его «бури и натиска» (1829–1831): в написанных ночью письмах друзьям и родным, а также в дневниковых записях тех лет чувствуется их осязаемое присутствие. Ночь Шопена вносит в европейский романтизм особый оттенок. В ней неразрывно соединяются эротическое и героическое; частное, интимное — и патриотическое, национальное. В мучительно одинокие ночные часы его воображение кружит вокруг любимых людей и событий на родине: «Ее образ перед моими глазами» (венский дневник, 1830). «Было тихо — порой только шаги служителя, зажигавшего светильники в глубине храма, нарушали мое оцепенение. За мной гробница, подо мной гробница... Не хватало только гробницы надо мной. Мрачная гармония клубилась во мне» (25.XII.1830). «Желаю Вам удачи. Почему я не могу хотя бы барабанить!» (1.I.1831). «Только меня охватила печаль [...] Уже поздняя ночь, а спать мне не хочется» (1.V.1831). «Что там с Вами делается?!.. Вы мне все снитесь и снитесь! Придет ли конец кровопролитию?» (28.V.1831). «Куранты штуттартских башен бьют ночной час [...] Я писал предыдущие страницы, ничего не зная о том, что враг в доме. [...] Что с ней? Где она? Может, в московских руках!» (Штутгарт, IX.1831). В последующие годы случались и прекрасные ночи («Гитары и песни целыми часами...», Пальма, 15.XI.1838), и печальные («Тем временем мои рукописи спят, а я спать не могу, только кашляю», 14.XII.1838), хотя и по иной причине. Как свидетельствуют письма и дневники, категория ночи у Шопена полна значимого содержания, простирающегося в диапазоне между лирикой и драматизмом высокого накала.

Остается сфера сумерек, мечты и всего «онирического» (относящегося к сновидениям) флера, укоренившегося в раннеромантическом мышлении. Роль этой сферы в эмоциональной жизни Шопена обнаруживается, начиная с признаний на тему концертных адажио («Это какие-то грезы прекрасной весенней порой, но при луне»¹⁶²) до моментов «какого-то приятного дурмана», связанного с образом Констанции Гладковской. Эта сфера связана также с традицией прелюдирования «в сумеречный час» в годы помолвки с Марией Водзиньской и ночными импровизациями в парижских салонах — тех, о которых говорит Берлиоз в воспоминаниях о Шопене: «Обычно, бывало, около полуночи [...] выполняя немую просьбу каких-нибудь прекрасных, умных глаз, он становился поэтом и воспевал оссиановскую любовь [...] и страдания далекой отчины»¹⁶³. Происхождение этой сферы, несомненно, выдает его сентиментальную натуру. Однако, как заметила К. Коломбати, шопеновские «*нежные гармонии вечера*» были углублены поэтическим лиризмом и медитацией, которую вызывало воспоминание, «обращенное к часам сумерек, ставшим в его жизни ритуальными»¹⁶⁴.

Можно предположить, что ноктюрны, а также *Колыбельная* и *Баркарола* — как лирические миниатюры орнаментально-экспрессивного характера и в то же время как сознательно написанные в романтическом духе «песни ночи» — в сублимированном виде заключают в себе часть тех ощущений, которые в этой сфере стали уделом Шопена как человека.

1. Ноктюрны

Для кого-то сутью и квинтэссенцией всего шопеновского являются именно ноктюрны, а не мазурки или баллады. Поэтичные — и в то же время выраженные безупречно прекрасным чистым *cantabile*, романтические — и облеченные в кристально-прозрачные формы, они очаровывают мелодией, опутанной орнаментами и освобождающейся от них, гармонией, наиболее тонкой и изысканной в произведениях Шопена, но внятной, ритмом, капризнейшим из возможных, однако придерживающимся такта. Анри Барбедетт в 1861 году осмелился утверждать, что «ноктюрны Шопена, возможно, являются венцом его славы, они — самые совершенные его творения»¹⁶⁵.

Восемнадцать произведений этого жанра Шопен признал достойными своего имени и опубликовал в восьми опусах (9, 15, 27, 32, 37, 48, 55 и 62) между 1832 и 1846 годами. Два, оставшиеся неизданными, *e-moll* WN 23 и *c-moll* WN 62, проблематичны. До сегодняшнего дня ведутся дискуссии и даже споры о времени их возникновения, что не позволяет установить, когда в творчестве Шопена появилось первое произведение этого жанра. Ноктюрном иногда называют также *Lento con gran espressione* WN 37 — в действительности не более чем сентиментальный листок из альбома.

1. Жанр ноктюрна был для того времени сравнительно новым. Он появился вместе с направлением сентиментализма, предварившим ранний романтизм. Год

1814-й, когда вышли в свет три первых ноктюрна Джона Фильда, принято считать временем его рождения. Название («notturmo») существовало ранее и было связано с видом вокально-инструментальной серенады, известной, например, из творчества Моцарта. Как жанр инструментальной — в особенности фортепианной — лирики, ноктюрн имеет разнородные корни.

Среди всевозможных миниатюр, предшествовавших появлению ноктюрна, наиболее близкими ему по характеру были фортепианные романсы и пасторали. Изыскания Б. Хмары (1960) и Д. Роуланда (1992) показали путь, которым шло это преобразование и становление, — были найдены такие пьесы, как *Любовный романс* (*Romance amoroso*) op. 4 Л. Адама или *Сентиментальные романсы* (*Romances sentimentales*) op. 34 А. Кленгеля, которые можно считать ноктюрнами. Какое-то время, впрочем, эти названия употреблялись как взаимозаменяемые: одно из лейпцигских изданий Дж. Фильда еще в 1835 году было названо *Два ноктюрна или романса* (*Deux Nocturnes ou Romances*). Произведения, названные именно ноктюрнами, сочиняли до Шопена в основном пианисты круга М. Клементи и Фильда. И. Б. Крамер издал около 1815 года *Ноктюрн* op. 54, А. Кленгель в 1820-м — *Шесть ноктюрнов*, М. Шимановска — *Ноктюрн B-dur* и знаменитое *Журчание* (*Le Murture*, ок. 1825), а А. Герц в 1827-м — *Три характерных ноктюрна*. Сам Фильд, от которого Шопен непосредственно перенял формулу жанра, сочинил с 1830 года восемнадцать ноктюрнов¹⁶⁶.

Весьма вероятно, что на концепцию Шопена оказал определенное влияние также «романсовый» характер некоторых адажио и ларгетто — средних частей фортепианных концертов, а возможно и сонат. Ноктюрновые моменты и мечтательно-поэтические озарения встречаются у Моцарта (например, *Romance* из *Концерта d-moll* KV 466) и Бетховена (*Adagio cantabile* из *Сонаты c-moll* op. 13), у Гуммеля и Мошелеса. Джон Фильд издал *Larghetto* из своего фортепианного *Концерта C-dur* отдельно, назвав его *Ноктюрном (F-dur)*.

Третьим источником, вдохновлявшим Шопена, явно была оперная ария *da capo*. Из ее характерных особенностей шопеновские ноктюрны унаследовали тенденцию к репризности, бельканто крайних частей, неожиданно резкую контрастность центральной части и дополнительную орнаментику в репризе. Именно в ноктюрнах особенно чувствуются «итальянизмы» Шопена: «фиоритуры, *rubato* и экспрессия итальянского типа» (У. Мердок, 1934)¹⁶⁷. На непосредственное влияние мелодической фактуры В. Беллини обратил внимание уже Ф. Лист (1852), и это сходство невозможно отрицать:

В. Беллини, «Casta diva» из Нормы, т. 1–4



Ф. Шопен, *Ноктюрн g-moll* op. 37/1, т. 83–86

Популярное определение, характеризующее ноктюрны, гласит: «фортепианное бельканто»¹⁶⁸.

В тридцатых и сороковых годах, то есть одновременно с ноктюрнами Шопена, появлялось довольно много произведений этого жанра. Их создателями были композиторы его круга: Ф. Калькбреннер (1835: *Два ноктюрна* op. 121; 1847: *Три салонных ноктюрна* op. 187), И. Мошелес, С. Тальберг (1836: *Два ноктюрна* op. 16; 1837: *Три ноктюрна* op. 21; 1839: *Ноктюрн* op. 28; 1841: *Ноктюрн* op. 35), а также Р. Шуман (1839: *Ноктюрны* op. 23). Очередные ноктюрны писал Фильд, уже признанный классиком жанра. Сравнение поражающих своей необычностью произведений Шопена с этим классическим прототипом довело Л. Рельштаба до крайнего раздражения: «Там, где Фильд смеется, Шопен ухмыляется, где Фильд вздыхает, Шопен стонет. Где Фильд пожимает плечами, Шопен горбится, где Фильд подсыпает в свое музыкальное блюдо немного кореньев, там Шопен бросает слушателю в лицо целую горсть кайенского перца»¹⁶⁹.

Для дошопеновского ноктюрна и ноктюрна его времени характерны три особенности: сентиментальность, салонность и тенденция к программности. Стремление к иллюстративности нередко дополнительно подчеркивалось с помощью литературных названий, которые чаще всего касались состояния чувств (*Гнев, Радость, Вздохи, Желание*) и впечатлений (*Неаполитанский залив*), изображали характеры (*Аделаида, Альберта*) и настроения (*Утешение, Размышление*). Как заметил Дж. Кальберг (1986), адресатами посвящений ноктюрнов были исключительно дамы.

2. Ноктюрны Шопена, хотя и получившие непосредственно от Фильда название и широко трактуемую формулу жанра, а от других предшественников — импульсы к выработке собственных форм выражения, стали в истории музыки новым, непревзойденным образцом. В них этот жанр достиг апогея.

Фактура ноктюрнов — та, которая выступает в них чаще всего, — приобрела идиоматическое значение. Ее появление в каком-либо месте сразу порождает категорию «ноктюрновости». Последняя заключается в контрасте между арпеджированными аккордами баса и орнаментированной мелодией сопрано:

Larghetto (♩=116)

Ноктюрн *b*-moll op. 9/1, т. 1—4

p espress.

Red * Red * (simile)

22

Ноктюрн *H*-dur op. 9/3, т. 69—72

p

8 9

Ноктюрн *H*-dur op. 32/1, т. 1—4

Andante sostenuto

dolce

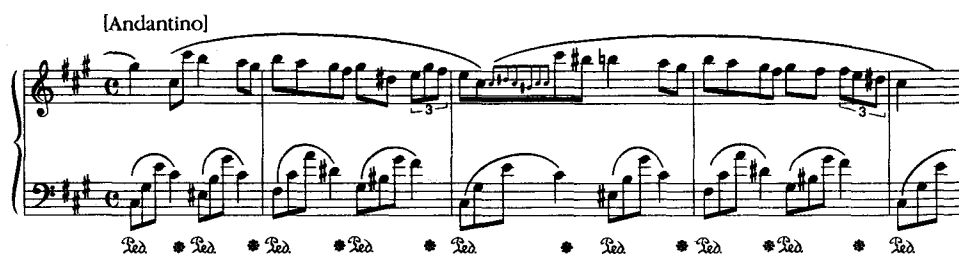
Red * Red * Red *

Ноктюрн *As*-dur op. 32/2, т. 3—6

Lento

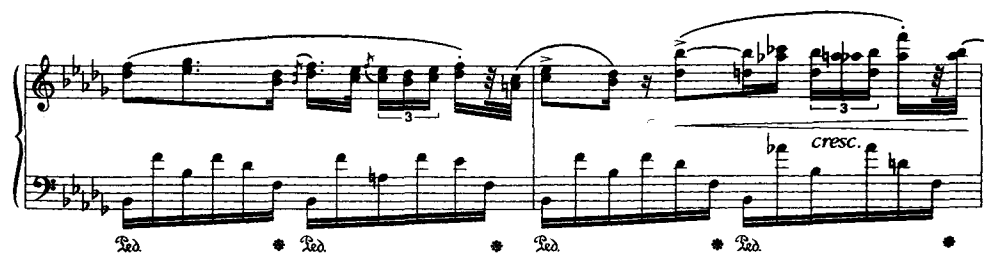
sempre piano e legato

Red * Red * Red * Red * Red * Red * Red * Red * Red * Red * Red *

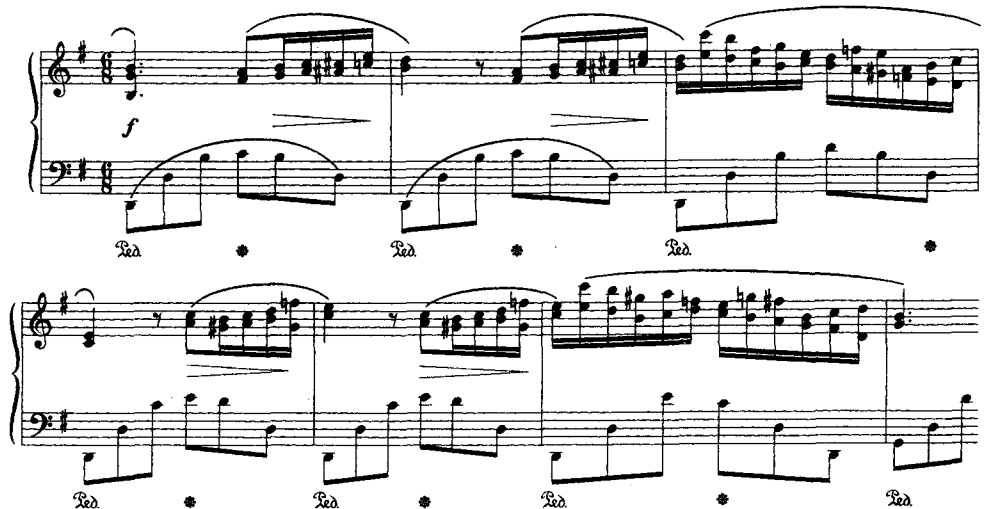
Ноктюрн *fis-moll* op. 48/2, т. 39—43

У Шопена арпеджированные аккорды строятся широко, нередко составляя отрезок обертоновой шкалы, а выразительная мелодия широкого дыхания поднимается и падает подобно инструментальной арии, ариозо, речитативу или песне без слов. Изоритмическая линия баса чаще всего строгайше подчинена метроному. Линия сопрано — ритмически крайне неоднородная, наделенная «иррациональными» (не кратными основной метрической единице) фиоритурами, замедляющая и ускоряющая пульс внутреннего ритма, — отдана норме и духу *tempo rubato*. В мелодиях часто встречаются провокационно необычные, поразительные по неожиданности ходы. Гармония же примечательна исключительно богатым комплексом явлений, именуемых вторичными, а также смелостью модуляционных ходов; особенно выразительные примеры можно найти в *Ноктюрнах cis-moll* op. 27 № 1, *H-dur* op. 32 № 1, *G-dur* op. 37 № 2. При общности главных принципов фактура каждого из 18 ноктюрнов построена по-своему, дополнительно меняясь и по ходу пьесы. Мелодическая тема чаще всего появляется в чистом виде и лишь по мере развития пьесы подвергается хроматизации, обогащается вариационно меняющимися орнаментами или подвергается столь характерной для ноктюрнов терцовой дублировке:

Ноктюрн *b-moll* op. 9/1, т. 61—64Ноктюрн *Des-dur* op. 27/2, т. 10—13



Ноктюрн G-dur op. 37/2, т. 68–74



Терция исполняет в ноктюрнах особую роль. Шопен любил завершать мелодическую волну полной ожидания остановкой на терции. Почти во всех минорных ноктюрнах он использует в финале так называемую пикардийскую терцию, вводящую неожиданный эффект тонального просветления.

Особенно характерна для ноктюрнов Шопена репризная форма, именуемая также трехчастной песенной. Ноктюрны унаследовали ее от арии *da capo*, особенностью которой была, как известно, свободная, хотя и диктуемая традицией, импровизация исполнителя в репризе. В ноктюрнах реприза уже полностью выписана в нотах — так диктовала традиция нового века. В *Ноктюрнах g-moll* op. 37 № 1 и *F-dur* op. 15 № 1 реприза повторяет первый раздел почти буквально, что, впрочем, необычно; в *Ноктюрне H-dur* op. 62 № 1 она напоминает самую типичную репризу арии *da capo*, сгибаясь от избытка орнаментов (т. 68–75); в *Ноктюрне f-moll* op. 55 № 1 она носит характер намека, сразу же переходя в исчезающую в фигурациях коду; в *Ноктюрне c-moll* op. 48 № 1 она, напротив, вырастает до драматической кульминации, синтезирующей все повествование. Чаше всего реприза ограничивается напоминанием темы в укороченной, более лапидарной форме. Средние разделы ноктюрнов репризного типа наполнены музыкой, многопланово контрастирующей с крайними частями. Контраст затрагивает все эле-

менты: от метра и типа движения до мелодии, тональности и лада. Тональность средней части — либо одноименная (H/h, F/f, c/C), либо параллельная (b/Des, As/f), либо, наконец, явная или скрытая противопараллель (g/Es, fis/Des, H/As). Новая тональность часто становится исходной точкой для достаточно необычных модуляционных последований.

Нескольким ноктюрнам Шопен придал иную форму. Разные, непохожие друг на друга виды двухчастности можно встретить в *Ноктюрнах g-moll* op. 15 № 3, *H-dur* op. 32 № 1, *Es-dur* op. 55 № 2 и *Es-dur* op. 62 № 2. Выделяющийся своей непохожестью *Ноктюрн G-dur* op. 37 № 2, основанный на чередовании двух тем, выполнен в форме, наиболее близкой рондо; впрочем, пожалуй, ее удачнее было бы назвать альтернирующей. Еще более трудноуловимой представляется форма *Ноктюрна Des-dur* op. 27 № 2, также близкая рондо, но одновременно построенная по принципу вариационного изменения. Ее схема, выраженная с помощью формулы, кажется очень сложной: $n\text{ ABB}^1\text{B}^2\text{ и A}^1\text{B}^3\text{B}^4\text{ x A}^2\text{B}^5\text{ y CC}^1\text{D z}$. Вербально можно выразить ее проще: она представляет собой якорно-вариационную форму. «Якорем» здесь является главная тема, А, неизменно возвращающаяся в главной тональности (*Des-dur*). Вариационно изменяется прежде всего тема В (b-moll, es-moll, A-dur, cis-moll, es-moll). Отрезки *u*, *x*, *y* и *z* выполняют функции введения, связок и каданса. Когда звучит *Ноктюрн Des-dur*, одно из прекраснейших произведений Шопена, чувствуется лишь естественный и вечный, стремящийся к кульминации и финальному затиханию ритм возвратов и изменений.

3. Экспрессия ноктюрнов определяется их функцией: это «песни ночи». У Шопена — ночи одновременно спокойной и бурной, любовной и такой, в которую происходят «ночные беседы соотечественников» и случаются «ноябрьские ночи». Однако в них преобладает не «событийность», а «дление». Дление настроения, то есть основной категории для ноктюрнов — настроения, полного ожидания или ощущения ожившего прошлого. «Событийность» появляется лишь в средней части — вопреки ожиданиям, всегда внезапно. Она появляется с усиленной экспрессией, дополнительно определенной как *agitato*, *con fuoco*, *appassionato*, на долгий или краткий миг внося динамику, порыв, энергию и решительность, чтобы затем уступить место настроению, которое возвращается — такое же, но не то же самое. В нескольких ноктюрнах первоначальное настроение прерывается повествованием с другой экспрессией — выраженной приглушенным голосом (например, *sotto voce* в *Ноктюрне b-moll*) или голосом сдерживаемым (например, *sostenuto* в *Ноктюрне H-dur*) — каким высказывают нечто важное — и одновременно переносящим в другую реальность.

В интерпретациях ноктюрнов обычно звучали две позиции. В первой из двух точек зрения акцентировался их эмоциональный характер, приписываемый «женской стороне» натуры Шопена и его слушателей. Г. В. Финк в рецензии 1834 года на *Ноктюрны* op. 15 писал: «это настоящие мечтания души, которая в ночной тиши колеблется между одним чувством и другим»¹⁷⁰. В рецензии на *Ноктюрны* op. 27 двумя годами позже, написанной неизвестным критиком, можно было прочесть: «Это мечта, которая [...] не может найти некогда утраченную радость. И потому каждый из новых ноктюрнов, так же как и каждый из предшествующих, несмотря на су-

шествующую между ними разницу, будет вновь и вновь привлекать все по-женски настроенные сердца»¹⁷¹. Продолжая эту линию, и Ф. Никс (1888), и Дж. Хьюнекер (1900) приписали ноктюрны — как сочинения «нежные и женственные» — одной, и притом «не самой лучшей стороне творчества Шопена»¹⁷².

С другой точки зрения, эти пьесы, освободившись от сопутствовавших их происхождению сентиментальности и салонности, являются пространством, где происходит столкновение сновидений и сферы грез с реальным миром; женского — с мужским, эротического — с героическим, «пассивности — с активностью» (К. Коломбати, 1995)¹⁷³, «ночных дум о верности или любви» — с «ночными размышлениями о родине» (Я. Ивашкевич, 1955)¹⁷⁴.

Разные виды экспрессии, подчеркнутые различием основного метра, позволяют выделить два главных вида ноктюрнов. Они к тому же имеют разное происхождение: одни восходят к традиции европейского романса, другие — к традиции польской думы.

Ноктюрны, восходящие к романсу, протекают в метре $\frac{6}{8}$ или $\frac{12}{8}$. Они как бы плывут и покачиваются, их мелодия особенно напевна, нежна и сладостна. Идиома «романсового» ноктюрна сильнее всего обозначилась в *Ноктюрнах* *Es-dur* op. 27 № 2, *Es-dur* op. 9 № 2 и *G-dur* op. 37 № 2.

Во всех трех словесным определением общей экспрессии служит *dolce*, хотя в кульминациях появляется *appassionato*. Ни в одном нет места контрасту — драматическая средняя часть отсутствует. Их лиризм ассоциируется со сновидениями, а в экспрессии проявляются экстатические моменты¹⁷⁵:

Ноктюрн Es-dur op. 9/2, т. 21–24

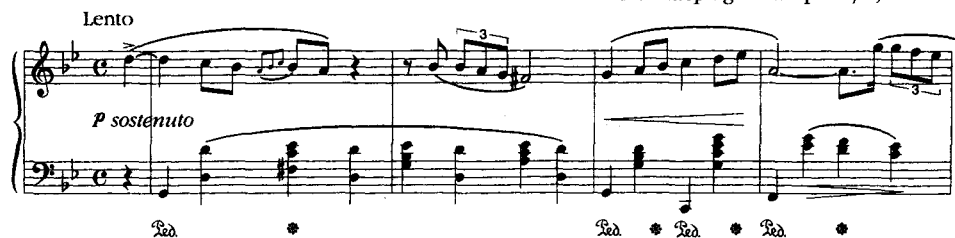


Именно об этой группе ноктюрнов думал Яхимецкий, говоря, что они «изумительно пластично» представляют «эротические сцены, выдержанные порой на высочайшей степени страсти»¹⁷⁶.

Ноктюрны, происхождение которых можно вывести от думы (польской элегии), имеют четный метр, а их ритм временами заострен, как в марше. Они разви-

ваются в медленном темпе — чаще всего это *legato*, иногда дополненное *sostenuto*. Их экспрессия наделена элегическим и ностальгическим тоном — она ассоциируется с медитацией, раздумьем, рефлексией. Средняя часть драматизирует пьесы, внося момент благородного пафоса и героизма. Особенно выразительно идиом «элегического» ноктюрна присутствует в *Ноктюрнах g-moll* op. 37 № 1, *c-moll* op. 48 № 1, *f-moll* op. 55 № 1 и *E-dur* op. 62 № 2:

Ноктюрна g-moll op. 37/1, т. 1—4



Ноктюрна f-moll op. 55/1, т. 1—4



В нескольких других пьесах — в том числе в *Ноктюрнах cis-moll* op. 27 № 1, *As-dur* op. 32 № 2 и *fis-moll* op. 48 № 2 — произошел своего рода синтез обоих видов: четный метр обогащен триольным делением в сопровождающем голосе:

Ноктюрна As-dur op. 32/2, т. 11—14



Пианистическая интерпретация ноктюрнов требует большого искусства. Согласно динамическим обозначениям Шопена, они выходят из тишины и в тишину возвращаются. С помощью особого туше исполнение должно создавать атмосферу интимности и поэтичности, но без оттенка сентиментальности. С помощью легких отклонений от метра — давать *rubato*, но без манерности и небрежности. С помощью разумной педализации — создавать колористическое богатство без «загрязнения» гармонии. Наконец, оно должно воплотить фортепианное бельканто. Как вспоминала одна из учениц Шопена, «его стиль исполнения ноктюрнов был похож на вокальный стиль Рубини, Малибран и Гризи»¹⁷⁷.

4. Как в ноктюрнах Шопена можно найти некоторые элементы других жанров, так и идиома ноктюрна присутствует в других его произведениях, а формула жанра и его особый тон обнаруживаются в музыке, написанной после Шопена.

Музыка других жанров появляется в ноктюрнах крайне редко. Особое место в этом аспекте занимает двухчастный *Ноктюрн g-moll* op. 15 № 3. Первая часть звучит как стилизация мазурки, вторая (*religioso*) напоминает по характеру некоторые прелюдии (*c-moll* № 20). Дж. Кальберг, посвятивший этому вопросу большое исследование (1988), пришел к убеждению, что Шопен хотел таким образом подчеркнуть единство патриотического и религиозного элементов, типичное для ситуации в Польше. Иной тип проникновения замечен в некоторых особенно богато орнаментированных ноктюрнах: *Ноктюрн Fis-dur* op. 15 № 2 — и не только он — с точки зрения фактуры и звуковой ауры обнаруживает отчетливое сходство с написанным несколькими годами ранее *Larghetto* из *Концерта f-moll*¹⁷⁸.

Идиома ноктюрна проникает в некоторые разделы произведений, относящихся к другим жанрам. Как ни парадоксально, можно говорить о ее наличии в произведениях, возникших до ноктюрнов (или почти одновременно с ними), — таких, как *Largo* из интродукции *Вариаций B-dur* op. 2, *Andante spianato* из op. 22, а также в *Larghetto* обоих концертов. Ноктюрнами являются и некоторые прелюдии (например, № 15 и 21); также можно назвать и *Largo* из *Сонаты h-moll*.

Большой успех некоторых ноктюрнов Шопена вызвал в сфере салонной музыки высокую волну подражаний. «Ноктюрномания» стала атрибутом постромантического эклектизма в так называемой тривиальной музыке. Подлинные следы Шопена обнаруживаются уже в «высоком» творчестве композиторов его поколения. У Шумана идиома ноктюрна присутствует в фортепианной партии некоторых песен (*Лунная ночь*, *Орешник*), у Листа — в пьесах циклов *Грезы любви* и *Утешения*. Позднее к этому жанру обратились прежде всего Г. Форе (многочисленные опусы ноктюрнов с собственной звуковой атмосферой)¹⁷⁹ и А. Скрябин (в частности, известный *Ноктюрн для левой руки*). Наиболее значительные транспозиции ноктюрна, возникшего в сфере фортепианной музыки, в симфоническую сферу можно услышать в триптихе *Ноктюрны* (1899) К. Дебюсси или в двух ноктюрнах, входящих в состав *Седьмой симфонии* (1905) Г. Малера и, возможно, также в *Adagietto* из его *Пятой симфонии* (1902).

2. Колыбельная и Баркарола

Обе эти пьесы, столь разные по экспрессии и характеру, часто упоминаются на одном дыхании. В обеих отмечается родство с ноктюрнами, принадлежность к жанрам «вечерней и ночной музыки». Для обеих исходной и опорной точкой стало настойчивое *basso ostinato*. Наконец, в обеих пьесах, относящихся к поздней фазе творчества Шопена, названной здесь фазой романтического рефлексивного синтеза, как будто отзывается эхо стиля молодости. Как заметил Ж.-Ж. Айгельдингер, «прекраснейшие лирические произведения позднего Шопена, *Колыбельная* ор. 57, *Баркарола* ор. 60 и *Ноктюрн* ор. 62 № 1, изобилуют пианистическими фигурациями, характерными для сочинений в раннем стиле *brillant*»¹⁸⁰. Действительно, в них нетрудно обнаружить определенные фактурные приемы, которые можно счесть реминисценцией юношеских концертных произведений (ор. 2, 11 и 13)¹⁸¹. Однако сходство это — внешнее, обманчивое и поверхностное. В стиле *brillant* орнамент и фигурация были виртуозны, нацелены на пианистический блеск, а в рефлексивном стиле все служит определенной экспрессии и настроению.

Изучение *Колыбельной* и *Баркаролы* склоняет к раздумьям над сутью музыкального лиризма. Согласно недавней, довольно неожиданной, однако заставляющей задуматься гипотезе К. Бергера, «произведения романтической фортепианной лирики спаивают в единое целое в основном ритмический рисунок повторяющихся фигур аккомпанемента, а также гармоническая и инструментальная колористика». Важно, что «они требуют, чтобы слушатель погрузился в музыку, отдался ее ритму и таким образом проникся тем настроением, которое пробуждает пьеса...»¹⁸². По мнению этого автора, музыкальная лирика, в отличие от музыкального повествования, характеризуется определенной пассивностью и статичностью, приостановкой временных взаимосвязей; она опирается на отношения взаимных импликаций вместо неотвратимых причинно-следственных связей. Если согласиться с этой характеристикой, то оба произведения необыкновенно точно соответствуют ее требованиям — особенно *Колыбельная*. В *Баркароле* наряду с лиризмом присутствует повествование.

1. *Колыбельная Des-dur* ор. 57 создавалось медленно и постепенно. Между замыслом пьесы, сначала названной *Вариантами*, и окончательной версией, получившей имя *Колыбельной*, прошло много месяцев.

Первый набросок *Колыбельной*, позднее хранившийся в семье Полины Виардо, по-видимому, возник в Ноане летом 1843 года. Непосредственным импульсом к созданию пьесы в духе колыбельной традиционно считается увлечение Шопена «личностью» полуторагодовой дочки Полины, Луизетты, которая — как ручается Жорж Санд — своими «танцами, смехом и щебетом [...] обезоружила бы всех Шопенов в мире»¹⁸³. Предполагается также, что именно *Колыбельная* была тем произведением, которое Шопен играл Богдану Залескому в Париже в феврале следующего года, — той колыбельной, о которой Клементина Гофман, урожденная Таньска, сказала: «Так могли петь ангелы в Вифлееме»¹⁸⁴. Однако лишь в последние месяцы 1844 года композитор готов был передать рукопись издателям; она вышла из печати летом следующего года. Посвящением произведения и его

рукописью (рабочей) Шопен одарил одну из учениц — Элизу Гавар. Любопытно, что другая Элиза (Перуцци), также его ученица, спустя годы призналась Ф. Никсу, что это она была «крестной матерью» *Колыбельной*¹⁸⁵.

Существует вероятность, что импульс или вдохновение пришли еще с одной стороны. В некоторых оборотах *Колыбельной* можно расслышать проблески интонаций песни *Już miesiąc zeszedł* (*Уж месяц зашел*). Она несла в себе атмосферу детства, юности, родного дома:

Уж месяц зашел, т. 5–9 (транспозиция)



Колыбельная Des-dur op. 57, т. 3–7



Уж месяц зашел, т. 3–7



Колыбельная Des-dur op. 57, т. 47–51



Неповторимая форма, которую Шопен придал *Колыбельной*, несомненно, определялась ее назначением. По остроумному определению У. Одена, «*Колыбельная* — это страннейший пример музыки с немзыкальными предпосылками; [...] в конце концов она должна заставить ребенка заснуть, а значит, вообще ничего не слышать»¹⁸⁶. *Колыбельная* — четырехтактная тема с 15 вариациями, следующими друг за другом *attacca*. Строго диатоническая тема, в последних тактах даже близкая к пентатонике, обогащается орнаментами и фигурациями всевозможных видов, между светом диатоники и хроматической полутенью. Построенная таким образом мелодия, волнуемая и колышущаяся в своих приливах и отливах, течет *piano* и *pianissimo*, как арабеска, раскинутая над неизменной фигурой баса. В семидесяти тактах пьесы целых 68 раз звучит чередование тоники и доминанты, изменяясь в минимальной степени. Только перед самым концом — там, где в традиционных вариационных циклах располагалась вариация *minore*, — происходят изменения: сначала появляется выразительно акцентированное *ces* (т. 55–58), затем место доминанты на миг (т. 59–60) занимает субдоминанта:

Колыбельная *Des-dur* op. 57, т. 53–63

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The second system includes a *dim.* (diminuendo) marking. The notation includes various musical symbols such as slurs, grace notes, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the third system.

Тональность *Des-dur* присутствует неизменно, от первого до последнего такта. Течение времени сдерживается — перед нами звуковая аура, дифференцированная тонкой и яркой изменчивостью микрогармонии, рождающейся между орнаментальной, иногда удвоенной линией сопрано и остиinato баса. По замечанию Ю. М. Хоминьского, «орнаментальные средства превратились [здесь] в колористические»¹⁸⁷.

Что касается характера и экспрессии, то *Колыбельная Des-dur* op. 57 родственна группе ноктюрнов «романсового» происхождения, особенно *Ноктюрнам Des-dur* op. 27 № 2 и *Es-dur* op. 9 № 2. Ее объединяют с ними плавность метра $\frac{6}{8}$, тонкость и изысканность гармонических средств, но прежде всего — ассоциация с грезами и сновидениями.

Шопен включил *Колыбельную* в свой концертный репертуар. В 1848 году он публично исполнял ее в Париже, Лондоне, Манчестере, Глазго и Эдинбурге. Она стала особенно любимым и ценным произведением, символом высшего артистизма. Из высказываний по ее поводу можно составить небольшую антологию. В восприятии Александра Дюма это была «музыка, медленно наполнявшая атмосферу и обволакивавшая [слушателей] общим чувством», в то время как «душа улетала в лазурь, в край мечты»¹⁸⁸. Ее называли «подлинным чудом» (Дж. Хьюнекер), «сновидением о колыбельной» (Р. Брайтваупт), музыкой «тихой, нежной,

светлой и воздушной» (И. Я. Падеревский), «лирической картиной высочайшего качества» (Г. Ляйтентритт), «изображением гипнотического транса, отвлеченной медитации или полусна» (Т. Зелинский). Она открывала путь музыке «статичной», «движению на месте», импрессионизму.

Что касается формы, *Колыбельная* является повторением собственной шопеновской концепции варшавских лет. *Вариантами* он уже именовал юношескую — и примитивную — пьесу 1829 года, *Воспоминание о Паганини*. Остинатные разделы появлялись — надолго или ненадолго — в скерцо (*h-moll, b-moll*), полонезах (*fis-moll, As-dur*) и в *Экспромте Fis-dur*, но никогда в таком последовательном виде. Остинато вскоре станет формообразующим элементом и для *Баркаролы*, но там оно периодически будет менять форму и функцию.

После Шопена к жанру инструментальной колыбельной как к форме личного высказывания обращались, в частности, Ф. Лист, Й. Рафф, М. Балакирев, П. Чайковский, К. Дебюсси и А. Казелла — но без особого успеха. Возможно, отчасти был прав А. Хедли, заметив в шутку: «и вот перед нами колыбельная, — речь идет об опусе 57, — способная лишить отваги каждого, кто хотел бы написать другую». М. Ретеру это произведение не давало покоя — он несколько раз пытался создать его парафразы, подвергнув несколько странным «метаморфозам» и «звуковым реинкарнациям» (например, в *Колыбельных* из ор. 82 и 143)¹⁸⁹. С. Ляпунов со значением процитировал несколько тактов *Колыбельной* в симфонической поэме, посвященной месту рождения ее автора (Желязова Воля), а Г. Малер включил реминисценцию ее темы в аккомпанемент любовной песни *Ich atmet' einen linden Duft* (*Я вдыхаю аромат липы*). Однако своеобразные шедевры появились в жанре колыбельной для голоса с фортепиано — возможно, не без некоторого влияния идиоматики, содержащейся в *Колыбельной* Шопена. Можно уверенно причислить к ним *Wiegenlieder* И. Брамса, Г. Вольфа и Р. Штрауса.

2. *Баркарола Fis-dur* ор. 60 также рождалась не без трудностей. Она была создана в 1845 году, одновременно с *Полонезом-фантазией* и *Сонатой g-moll* — произведениями, с которых начинается «последний стиль» Шопена. Уже в декабре этого года она была в стадии завершения¹⁹⁰, которая, однако же, продлилась до лета следующего года. Только в последний день августа рукопись отправилась из Ноана в Париж. Это была для Шопена пора кризиса. «Я делаю все, что в моих силах, чтобы работать, — месяцем раньше писал он О. Франкмму, — но как-то у меня не идет — и если так будет дальше, то мои произведения не будут напоминать ни щебета малиновки, ни даже звука бьющегося фарфора...»¹⁹¹. Слова Ж. Санд, адресованные в это же время одному из друзей, кажется, подтверждают самоиронию Шопена: «Он все сочиняет свои шедевры [...] твердя, что они ничего не стоят»¹⁹².

А. Хедли назвал *Баркаролу* «прекраснейшим из произведений Шопена», «вершиной лирики Шопена», «мнимым прославлением „итальянского“»¹⁹³. В сущности, *Баркаролу*, наряду с *Колыбельной*, можно отнести к ноктюрнам «романсового» типа. Она написана в размере $12/8$, в темпе *allegretto*. Ее певучая мелодия в духе бельканто течет плавно и разрастается до захватывающих дух кульминаций. Подкрепленная терциями, секстами и другими созвучиями, порой почти перенасыщенная орнаментами, она пробуждает южную, подлинно итальянскую атмосфе-

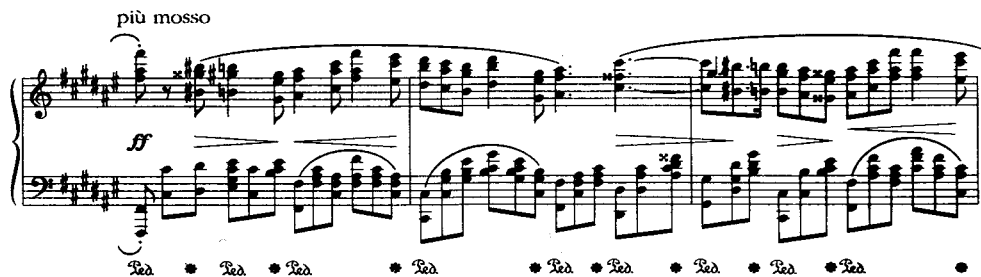
ру, хотя и не замыкается в ней. Басовое *ostinato*, такое же мерное и вездесущее, как в *Колыбельной*, целых двенадцать раз меняет здесь форму и гармоническую функцию. Как и мелодия, оно нарастает, достигая полноты звучания:

Баркарола *Fis-dur* op. 60, т. 8–11

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Каждая система включает фортепиано (F) и альт (A) стaves. В басовом стave присутствует постоянное ритмическое движение (остинато). Мелодия в альтовом стave развивается с различными украшениями. Под басовым ставом в первой системе указаны 12 ритмических ударов, соответствующих нотам: Ped * Ped (* Ped) * Ped (* Ped) * Ped * (Ped *).

Баркарола *Fis-dur* op. 60, т. 86–95

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Каждая система включает фортепиано (F) и альт (A) стaves. В басовом стave продолжается развитие ритмического движения. Мелодия в альтовом стave становится более сложной. В первой системе под басовым ставом указаны 12 ритмических ударов: Ped * (Ped *) Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *. Во второй системе под басовым ставом указаны 4 ритмических удара: Ped * Ped * Ped * Ped *. В конце второй системы стоит маркировка 'cresc.'.



Изменчивость характерна и для гармонического континуума; говоря точнее, неустанное модуляционное движение протекает в относительно простых рамках. Тональная структура в целом выражена терцовой связью, Fis-dur — A-dur (параллель к одноименному минору) — Fis-dur. В произведении происходит игра противоположных сил: статичности и динамизма. Форма соединяет в себе репризность с финальностью — возврат темы не приносит разрядки и равновесия, а ведет к «апофеозу».

Несколько моментов *Баркаролы* особенно приковывают внимание; это прежде всего вступительное *sotto voce* среднего раздела (A-dur), вносящее атмосферу венецианской гондольеры, а также необычное по настроению и характеру *dolce sfogato* (Cis-dur), предвещающее экстатическую кульминацию и финальное затухание.

Баркарола провоцирует на интерпретации, выходящие за рамки «чистой» музыки. Чаще всего в ней усматривают эротическую атмосферу. Дальше всех продвинулся в этом направлении Карл Таузиг, по мнению которого произведение показывает слушателю «любовную сцену в тиши гондолы». В. фон Ленц довольно подробно зафиксировал интерпретацию знаменитого пианиста, не сомневавшегося («это видно как на ладони»), что отрывок *dolce sfogato* изображает «поцелуй и объятие...»¹⁹⁴. М. А. Шульц слышал в *Баркароле* «любовную песнь», переходящую под конец «в триумфальный гимн радости»¹⁹⁵, Дж. Хьюнекер — «шедевр, пульсирующий блаженным чувством любви»¹⁹⁶, А. Хедли — «вершину лирики Шопена»¹⁹⁷. Однако для З. Яхимецкого и нескольких других интерпретаторов произведение является, «возможно, чудесным гимном [...] в честь прекрасной Италии, мечтой о [...] Венеции» и создавалось, несомненно, «в атмосфере, колорите и настроении Юга»¹⁹⁸. С колоритом Венеции и жанром гондольеры связывает произведение и Г. Ляйтхентритт¹⁹⁹; Дж. Сэмсон²⁰⁰ также считает, что оно было написано «в венецианском стиле», который, по мнению Т. А. Зелинского, является «ядром художественного образа», создаваемого *Баркаролой*, этим «апофеозом солнца, радости, тепла и света — сильного, яркого, кажущегося ослепительным»²⁰¹.

Несколько раз *Баркарола* становилась объектом герменевтических интерпретаций. Я. Ивашкевич (1933) и К. Стромэнгер (1934) связывали шедевр Шопена с текстами З. Красиньского, личностью Дельфины Потоцкой и польским мессианством. А недавний анализ М. Петровской (1993) выявил второе, более глубинное дно произведения, его смысл, далеко выходящий за рамки звучания²⁰².

С самого начала пьеса воспринималась с восхищением. Ляйтхентритт (1922) без колебаний называет ее «ошеломляюще» прекрасной; Дж. Ринк (1988) склонен

причислить *Баркаролу* к «прекраснейшим, самым захватывающим произведениям XIX века»²⁰³. Она относилась к любимым вещам К. Дебюсси, который, по некоторым сведениям, «замечательно истолковывал и анализировал ее»²⁰⁴. Единственный критический голос принадлежит Ф. Мирецкому (1860), который с точки зрения «академических» принципов композиции упрекнул Шопена в «извилистости мелодии» «однообразии повторяющихся фраз» и «гармонических ошибках»²⁰⁵.

Баркарола до Шопена уже имела долгую историю — этот популярный народный жанр восходит к венецианскому ренессансу и маньеризму²⁰⁶. Шопен вписался в более новую традицию оперной баркаролы (гондольеры), которую в его время поддерживали, в частности, Обер, Россини и Доницетти. Для оперной баркаролы характерны метр $12/8$ и терцовое удвоение орнаментальной мелодии на *basso ostinato*; она связывалась с эротической категорией выразительности. Начиная с Шопена более широкое распространение получила фортепианная баркарола (гондольера), а влияние *Баркаролы Fis-dur* op. 60 сказалось на произведениях Ф. Листа (*Венеция и Неаполь*) и Лядова (*Баркарола Fis-dur*). Целых тринадцать баркарол написал в 1882–1921 годах Габриэль Форэ — шопеновская идиома особенно явно отзывалась в его *Баркароле VI (fis-moll)*, созданной 1894 году.

РОМАНТИЧЕСКИЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНО-
ДРАМАТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Четыре баллады, четыре скерцо и *Фантазия f-moll* составляют группу родственных произведений, несмотря на жанровые различия и неповторимые особенности отдельных пьес. Окончательно они обрели форму в 1835–1843 годах, то есть в период романтического синтеза, когда Шопен достиг вершины зрелости и расцвета. Ни одно из них не может быть названо более слабым, чем остальные; в восприятии поколений все они считаются шедеврами. Одновременно они представляют собой квинтэссенцию романтического мышления — точнее, того его вида, который находит свое выражение в музыкальном повествовании и драматизме. Это не означает, что в балладах, скерцо и *Фантазии* нет места лиризму, однако его голос здесь — в отличие от ноктюрнов — лишь вспомогательный. В этой группе романтических произведений музыка прежде всего «повествует» и «изображает», переносит во времени и пространстве, разворачивает «сюжеты», воплощает «действия», рисует «фон», ведет сквозь перипетии к катастрофе или триумфу. Она делает это так увлекательно и захватывающе, что слушателю может показаться, что он стал свидетелем «событий», о которых она повествует. При этом она не впадает ни в иллюстративность, ни в программность. Однако она полна экспрессии и смысла как речь и пение фортепиано, как его шепоты и крики «без слов».

Форму названных пьес, пространных, но одночастных, называют «свободной». Она не соответствует ни одной из известных той эпохе априорных формальных схем²⁰⁷; она всецело определяется экспрессией. Генезис этих произведений нельзя назвать ни чисто формальным, ни чисто звуковым: первичными становятся определенные категории выражения и характера — «балладность», «скерцозность», «фантазийность», которые как бы интуитивно ищут нужную для них форму. И потому здесь выступают не схемы, а наиболее общие формальные принципы: антитетичность и синтетичность, построение, развитие и преобразование, изменчивость и репризность. Форма каждый раз становится новым синтезом

принципов построения, мотивированных замыслом и потребностями музыкального повествования и драматургии.

По мнению критиков и исследователей, характер и экспрессия баллад, скерцо и *Фантазии*, будучи «чисто» музыкальной природы, иногда приобретают дополнительный семантический оттенок. Баллады отсылают к «иной», сверхъестественной реальности, в скерцо есть элемент демонизма, в *Фантазии* — трагико-героический элемент. В музыковедении пьесы этой группы все чаще именуют «поэмами». По мнению Э. Боске²⁰⁸, в области идеи, характера и формы «фортепианные поэмы» Шопена являются предвестием симфонической поэмы.

1. Баллады

Вершиной творчества Шопена как композитора-романтика являются четыре баллады. При этом вместе с ноктюрнами они составляют «пару», в какой-то степени аналогичную той паре поэтических жанров, которая задала тон эпохе, дав название *Баллады и романсы* сборникам стихов Бюргера, Гёте и Мицкевича (1822). Баллады Шопена возбуждали живой интерес не только среди пианистов: их генезис, характер, форма и род «послания», которое они несли, с самого начала стали предметом многочисленных, нередко противоречивых словесных интерпретаций.

1. До Шопена никто не сочинял инструментальных баллад. Именно ему принадлежит перенос на фортепиано жанра, ставшего особенно репрезентативным для раннеромантической поэзии. Со слов Шумана известно, что эта идея и вдохновение родились во время чтения баллад Мицкевича²⁰⁹.

Поэтическая баллада нового времени — обязанная своим широким резонансом *Леноре* Бюргера, *Эдуарду* Гердера, *Лесному царю* Гёте, *Свитезянке* Мицкевича и *Лорелее* Гейне — была во времена Шопена программным жанром «романтической школы». Ее многогранность трудно свести к общему знаменателю, и потому попытки дать ей определение весьма отличаются друг от друга. Однако несколько черт появляются в них рефреном — это «необычность, чудеса, тайны, сверхъестественные явления»²¹⁰, нечто волнующее, пробуждающее беспокойство и страх. В лапидарной формулировке Ю. Клейнера, балладой является «короткое стихотворное эпическое произведение на тему необыкновенного происшествия, с лирическим колоритом и тенденцией к драматическому, диалогическому построению»²¹¹. По Г. Бенцману, «суть баллады состоит в ее особом настроении». Оно может иметь «трагико-героический или таинственный» характер и воплощается «в действии, в течение которого оно нарастает и нагнетается, доводя до трагической катастрофы»²¹². В области выразительных средств для поэтической баллады характерны большое эмоциональное напряжение, внезапные резкие перемены, обрыв сюжета, упорные повторения, мощные кульминации.

Не подлежит сомнению, что Шопен с ранних лет встречался с балладой не только в форме чисто вербального повествования. В Варшаве той поры модны-

ми песнями были думы, считавшиеся «предшественницами баллады», — там исполнялись, например, мрачная по настроению *Дума крестьян Яблонны о хозяйне* (*Duma włościan Jabłonna o panu*) с музыкой Курпиньского и ностальгическая *Дума одной литовки* (*Duma jednej Litewki*) с музыкой Эльснера. Были ли в Варшаве уже тогда известны *Свитезянка* и *Альпухара* — баллады Шимановской на слова Мицкевича, — определить трудно. Неизвестно также, познакомился ли Шопен с балладами Шуберта еще в Вене или уже в Париже, когда начал аккомпанировать на фортепиано Адольфу Нурри в его шубертовских программах²¹³. В настроении венского одиночества родилась собственная вокальная баллада Шопена (*Воин*), а также две его песни, сочиненные в духе народной баллады (*Жених* и *Печальная река*). Семейные предания относят именно к этому времени создание первого варианта или эскиза *Баллады g-moll*.

Одним из источников вдохновения могла также стать оперная баллада, на что недавно обратил внимание А. Герхард²¹⁴. В структуре романтической оперы она выполняла функцию предвестия чего-то необычного, сверхъестественного. Баллады Дженни в *Белой даме* Ф. Буальде (1825), Рембо в *Роберте-Дьяволе* Дж. Мейербера (1830) или Сенты в *Летучем голландце* Вагнера (сочиненном в Париже в 1841 году) вносили в действие мрачные, таинственные и драматические тона. Шопен, как известно, импровизировал на тему *Белой дамы*, а на тему из *Роберта-Дьявола* сочинил попури. По мнению Герхарда, в музыке *Баллады F-dur* op. 38 можно услышать отдаленное эхо баллады Мейербера.

Инструментальную балладу пытаются также вывести из близких ей жанров, возникших в истории музыки ранее. Речь может идти прежде всего о рапсодии. Фортепианные произведения в этом жанре сочиняли до Шопена два чешских пианиста — В. Томашек (шесть рапсодий op. 40, 1813, и шесть рапсодий op. 41, 1814) и Я. В. Воржишек (двенадцать рапсодий op. 1, 1814). Все двадцать четыре рапсодии вскоре исчезли с поля зрения.

Идиому фортепианной баллады пытаются вывести, скорее безуспешно, еще из нескольких жанров инструментальной музыки. К. Коломбати (1989) слышит балладный тон в романсах некоторых концертов постклассической эпохи. В. Лисецкий (1989) склонен считать венский вальс той стихией, которая инспирировала танцевальное начало в шопеновской балладе. Наконец, иногда упоминается Шуберт — например, его *Скиталец* как образец инструментального воплощения словесно-музыкальной идеи.

2. Четырех произведений оказалось достаточно, чтобы создать обособленный, самостоятельный жанр. Этот факт тем более удивителен, что обособленность и самостоятельность являются отличительными чертами отдельных баллад, каждая из которых заключает в себе собственный мир.

Баллада g-moll op. 23, видимо, набросанная еще в Вене (1831?)²¹⁵, была окончательно написана в Париже (1835–1836). Вскоре после публикации она была названа Шуманом «самым диким и необычным сочинением Шопена»²¹⁶. Ее необычность мог создавать «повествовательный тон», обозначившийся здесь в первый раз, выразительный с первых тактов, убедительно «рассказывающий»:

Баллада g-moll op. 23, т. 1–13

Шумана могло поразить «дикостью» оторванное, диссонантное *es* арпеджированного аккорда, с которого, ударив по струнам, Шопен подобно барду начинает свое повествование. В английском издании эту провокационно экспонированную нону (доминанты) пришлось заменить традиционным звуком (*d*). Ф. Никс, защищая первоначальный, основной вариант, признал это *es* «принципиальной, эмоционально важной нотой всей поэмы»²¹⁷ и сразу получил поддержку Дж. Хьюнекера, для которого заменяющее его *d*, утвердившееся среди англосаксов, естественно, звучало «пусто и бесцветно».

Форма *Баллады* должна была вызвать недоумение критиков, ожидавших в произведении соблюдения «обязательной» музыкальной логики. Появление приглушенного лирического повествования в *Es-dur*, кажущегося так называемой побочной темой, как будто предвещает «нормальное» сонатное *allegro*:

Баллада g-moll op. 23, т. 66–76

Однако повествование развивается иным путем, по новым, неожиданным законам. Место прежней разработки занимает повторная экспозиция обеих тем — измененных (тема I) и даже преобразенных до неузнаваемости (II¹):

Баллада g-moll оп. 23, т. 106—114



Прежняя реприза — впрочем, проходящая в обратной последовательности и при измененной функции тем (тема I в *ff*, тема II — в *pp*) — преобразилась в мощную и слитную финальную кульминацию.

Среди словесных интерпретаций этой пьесы можно встретить прочтения, выраженные, правда, довольно разнообразно, однако близкие по смыслу: в них говорится о «буре мужских чувств» (Дж. Хьюнекер) и «патетике, производящей впечатление взрыва» (К. Дальхауз), о «просто трагическом выражении» (Ю. М. Хоминьский) и об «ауре свершающегося предназначения» (Т. А. Зелиньский). Последние такты *Баллады* Генрих Нейгауз слышал (и исполнял) как «трагический вскрик перед окончательной катастрофой»²¹⁸.

По словам Хьюнекера, «не может быть сомнений в том, что у Шопена была здесь определенная программа»²¹⁹. Эту программу, как известно, пытались угадать, листая тексты Мицкевича. Вопреки всякой очевидности предпринима-

лись попытки соединить *Балладу g-moll* с *Конрадом Валленродом* — с «Песней Вайделота»²²⁰. Недавно к герменевтической практике, уже на более высоком уровне, обратился М. Асикайнен (1993). По его мнению, пьеса может быть прочитана как апофеоз страданий нации и воплощение «валленродизма»²²¹.

Среди интерпретаций *Баллады g-moll*, весьма многочисленных, преобладают попытки расшифровать ее форму и характер. Ф. Айбнер (F. Eibner, 1958) проанализировал это произведение по методу Шенкера, как мастерский образец мышления принципами линейного контрапункта. С. Гута (S. Gut, 1995) заинтересовали конфликтные отношения между симметрией тональной структуры (*g, Es, a/A, Es, g*) и сменяющимися друг друга разновидностями балладного стиля (повествовательный, лирический, эпический, драматический и виртуозный). В интерпретации Э. Тарасты (E. Tarasti, 1995) тринадцать последовательных разделов *Баллады* истолковываются «нарратологически». Становится все более очевидно, что самое существенное остается за рамками аналитических высказываний.

Баллада F-dur op. 38 была завершена в 1839 году на Мальорке или в Марселе, или уже летом, в Ноане. Шуман, которому, она посвящена, слышал ее фрагмент или первоначальный вариант еще в 1836 году в Лейпциге. Он нашел, что вторая баллада «по-иному, хотя и не менее, фантастична и оригинальна»²²², чем первая, которую он все же ценил выше. Они действительно не похожи одна на другую. Однако их различие наверняка не так радикально, как это пытается доказать А. Герхард (1991). Он прямо выводит *Балладу F-dur* из парижской оперной традиции, прежде всего из балладного тона *Роберта-Дьявола* — оперы, построенной на контрастах, где непосредственно и жестко добро сталкивается со злом, человеческое начало — с дьявольским.

Действительно, не плавный переход одной темы в другую, как в *Балладе g-moll*, а их резкое столкновение стало принципом построения новой баллады. Столкновение предельно контрастирующих друг с другом характеров открывает и завершает *Балладу F-dur*. На приглушенное, спокойное, певучее *andantino*, исполняемое в ритме сицилианы, с внезапностью демонической силы обрушивается летящее по клавиатуре *presto con fuoco*:

Баллада F-dur op. 38, т. 1–10



Баллада F-dur op. 38, т. 47–54

Presto con fuoco

ff

Red * Red * Red * Red *

Все, что происходит дальше, вытекает из борьбы этих двух миров. Форма *Баллады* возникает из их попеременного экспонирования, но также — взаимопроникновения и разрастания. Завершение балладного повествования, которое внезапно и неожиданно, с многозначительной лапидарностью, возвращается к первоначальному спокойствию, дает дополнительный повод для удивления, так как происходит не в идиллическом F-dur начальной тональности, а в ностальгическом a-moll — исходной тональности агрессивного presto:

Баллада F-dur op. 38, т. 193–204

Tempo I

cresc.

ff pp

Red * Red * Red * Red * Red * Red * Red * Red *

Нетрадиционность тональной структуры *Баллады F-dur* доставила теоретикам немало хлопот, сходных с теми, какие доставляют *Скерцо b-moll* и *Фантазия f-moll*. В зависимости от точки зрения главной в произведении можно считать одну из двух тональностей: F-dur или a-moll или рассматривать их как равнозначные (битональность). Дж. Ринк (1995), детально проанализировав ситуацию, справедливо склоняется²²³ к тому, чтобы остановиться на F-dur, считая последние такты произведения вводными «эффект отсрочки», умышленной недосказанности повествования.

Неоднократно предпринимались попытки разгадать, чего может касаться содержание *Баллады F-dur*, ведь — как некогда заметил Э. Данройтер — «хочется найти ключ к той таинственной повести, которую развивает перед нами музыка...»²²⁴. З. Яхимецкий (1949) убежден, что музыка *Баллады* была навеяна *Свитезянкой* Мицкевича, и в то же время считает, что она взяла оттуда не более чем идею «противопоставления двух разных настроений» и «меланхолию эпилога печальной истории», которую поэт заканчивает вопросом без ответа: «не знаю». «Это же так очевидно...», — прибавляет автор²²⁵.

Баллада As-dur op. 47, сочиненная и изданная в 1841 году, создавалась в атмосфере раннего Ноана. Она внесла в жанр иной тон — не такой сумрачный, как тот, что наполнял первую балладу, и не такой резкий, как тот, что определял ход повествования второй. Характеристики, встречающиеся в высказываниях критиков и авторов монографий, довольно необычны. В них, с одной стороны, говорится о светлом, сверкающем колорите, о прекрасных нюансах, резвости, игривости и кокетстве, а с другой — о «дрожи возбуждения» (Ф. Никс), «флирте со скрытым демоном» (Дж. Хьюнекер), о моменте «гнетущего, все нарастающего ужаса» (Я. Клечиньский), о «чувстве упоения могуществом» и «настроении неведомой горестной тайны» (Т. А. Зелиньский). Сторонники сомнительной традиции программного прочтения шопеновских баллад пытались увидеть прототип третьей баллады в знаменитой балладе Гейне об искусительнице с берегов Рейна. Что «это произведение должно быть рассказом о Лорелее», считали, как утверждает З. Носковский, «современники и близкие Шопена»²²⁶.

Тональный план произведения примечателен своей симметрией (*As, f, As, cis (des), As*). Течение повествования, в свою очередь, стремится к заключительной развязке, нагнетая напряжение с помощью рядов модуляций, а главное — разрастания и перевоплощения обеих тем, дополняющих друг друга. Сначала они высказываются *mezza voce*, создавая атмосферу таинственности и ожидания, чтобы в кульминациях поразить полнотой экспрессии и звучания. Особенно сильное впечатление производит момент, когда последнему, уже триумфальному звучанию первой темы предшествует переплетение главных мотивов обеих тем, совершающееся в общем, усиливающемся мелодическом потоке (т. 183–212):

Баллада As-dur op. 47, т. 197–208

The musical score shows four systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff. The bass line is a continuous eighth-note pattern. The treble line features chords and melodic fragments. Below each system, there are markings: 'Ped.' followed by a star, and 'cresc.' in the third system.

Третья тема, танцевальная, легкая и воздушная, исполняет энигматическую роль. Она появляется и исчезает (т. 116–133), как и в первой *Балладе*, однако здесь ей к тому же неожиданно принадлежит последнее слово:

Баллада As-dur op. 47, т. 231–241

più mosso

Баллада *f-moll* op. 52, которую многие считают высшим достижением Шопена в созданном им жанре, была написана в Ноане в течение двух летних сезонов: 1842 и 1843. Она явно относится к рефлексивной фазе зрелого стиля Шопена, хотя не одна черта связывает эту его последнюю балладу с первой. Их объединяют размах пространной формы, сходство вступительных, задающих настроение тактов и заключительных тактов, отведенных кульминации в стиле большого пианизма. Отличительная особенность *Баллады f-moll* — густота фактуры, подвергаемой варьированию и полифонизации:

Баллада *f-moll* op. 52, т. 125–136

Но, видимо, главная отличительная черта последней баллады Шопена — ее рефлексивный тон, занявший место динамичного. Повествование здесь течет не плавно, как в *Балладе g-moll*; создается впечатление, что «рассказчик» задумывается, колеблется и останавливается, чтобы в следующий миг повторить то же самое иными словами:

Баллада f-moll оп. 52, т. 23–36



Несмотря на наличие отрывков, полных драматизма, и на почти катастрофический финал, балладный тон здесь имеет лирический оттенок. Можно согласиться с Хьюнекером, который говорит о «настроении, полном задумчивости» и о «страстном лиризме, соединенном с самоуглубленностью»²²⁷.

Форму четвертой *Баллады* многократно пытались отнести к какой-либо известной категории, чаще всего не слишком убедительно. Ее определяли как «трудную для понимания деформацию сонатной формы» (Дж. Абрахам), как «сонатное allegro без разработки» (В. Протопопов), как «битематический цикл вариаций» (А. Богданьска). Более убедителен тезис Дж. Сэмсона (1992) о соединении двух начал — динамизма сонатной формы (антитетичность, репризность) и статичности вариационной формы. Однако, слушая *Балладу f-moll*, можно почувствовать, что течение этого неповторимого, захватывающего повествования можно попытаться синтетически выразить в терминах не формальной, а драматической структуры.

Это единственная баллада, которой никто не осмелился приписать внемusыкальную «программу», навеянную каким-то конкретным поэтическим произведением. Ее всегда слушали с ощущением, что она несет глубокий неуловимый смысл, что это выражение трагического взгляда на мир. Хьюнекер назвал ее «сфинксом», Ивашкевич, для которого она ассоциировалась с мистикой полотен Каспара Давида Фридриха, — «загадочной» балладой, раздвигающей «границы музыкального совершенства»²²⁸.

3. Совокупность качеств, присущих созданному Шопеном жанру, в большей степени состоит из особенностей характера и экспрессии, нежели формы.

Фортепианная баллада не связана ни с одной из априорных форм, хотя многое указывает на то, что важным исходным пунктом для нее явилось сонатное allegro. Она воплощается в свободной форме, определяемой экспрессией и, возможно, в какой-то степени семантикой, — форме, созданной по общим принципам, без использования готовых схем. Отсюда ее многообразие и неповторимость. Общей для всех четырех баллад выступает драматическая структура динамической природы, в которой за первенство в произведении борются две противоположные тенденции: с одной стороны, тональная структура как концентрическая сила, с другой — «градационное» развитие музыкального повествования, устремленное к заключительной кульминации. Особенно характерной для баллад Шопена стала поэтика «разрастающейся темы». *Переволнованная*, доведенная в последней кульминации до фактурного и звукового максимума возможностей фортепиано и даже переступающая эти границы, она одновременно становится объединяющим произведение моментом и главным носителем смысла.

Дж. Сэмсон отстаивает значение сонатной формы как исходного пункта для всех четырех баллад (1992). В его восприятии форма баллад является результатом трансформации, варьирования, интеграции и синтеза двух противоположных тем, слитых в «апофеозе» репризы. Т. А. Зелинский (1995), не видя связи с сонатной формой, пытается свести форму баллад к единой схеме, выведенной из драматической традиции — каждая из них в его понимании имеет трехфазовое течение, состоящее из экспозиции, перипетий и заключения.

Трудно найти высказывание на тему баллад Шопена, где не затрагивались бы их характер или экспрессия. «Эмоциональная интенсивность экспрессивно насыщенных пьес», как назвал это Дж. Ринк (1995), является бесспорным фактом. Их специфическая экспрессия настраивает на словесное выражение. В высказываниях на тему баллад некоторые вопросы затрагиваются особенно часто: проблема балладного тона, хода повествования, категорий вида и экспрессии, «послания», содержащегося в произведении.

Балладный тон словно передает и воплощает в музыке идиому поэтической баллады с ее таинственностью, фантастичностью, сверхъестественными и пугающими моментами. Ход музыкального повествования соответствует течению рассказа о необычном событии. Он создает впечатление импровизированного перехода от речитатива к ариозо, при постоянном сохранении одного рода метра ($\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$). Отчетливо проявляются видовые категории. По Н. Виеру (1974), «драматургическая линия» баллад ведет «от эпоса и лирики в экспозиции, через конфликтную разработку к драматизированной репризе и, как правило, трагической коде — финалу»²²⁹. Из видов экспрессии, разнообразящих ход повествования, можно было бы, по мнению Л. Крамера, составить своеобразный «репертуар сценариев экспрессии»²³⁰. Глубинный смысл пьесы, «скрытый в нотах» (Дж. Ринк), читается как послание эмоциональной или экзистенциальной природы, несущее катарсис (Дж. Сэмсон, 1992), обнаруживающее «трагический смысл» (И. Никольска, 1990). «Скрытая программа» произведения литературно-событийной природы, как правило, уже не интересует интерпретаторов баллад²³¹.

4. Как явлениям большого значения и необычайно выразительного характера, балладам сопутствует значительный резонанс.

Категория «балладности» проникла в некоторые разделы других произведений Шопена²³². Ее присутствие заметно прежде всего в опусах, сочиненных в период романтического синтеза. Ю. М. Хоминский слышит «балладный тон» в *Полонезе-фантазии*, Г. Федерхофер — в *Фантазии f-moll*, И. Бэлза — в первой части *Сонаты b-moll*, Я. Ивашкевич — в последней части *Сонаты h-moll*, а Т. А. Зелинский находит балладное настроение в *Полонезе es-moll*. Оно ощущается также в *Баркароле* и двух *Скерцо: b-moll* и *cis-moll*.

После Шопена к инструментальной балладе обращались не слишком часто. Иногда трудно сказать, исходит ли «образец жанра» от Шопена или непосредственно и независимо заимствован из романтической песенной баллады. Среди произведений, закрепившихся на эстраде или достойных упоминания, можно назвать пьесы Ф. Листа (*Баллады h-moll* и *Des-dur*), И. Брамса (4 *Баллады* op. 10 и *Баллада g-moll* из op. 118), Э. Грига (*Баллада g-moll* op. 24 и *В балладном тоне* из op. 65), а также

Г. Форе (*Баллада Fis-dur* op. 19 для фортепиано и оркестра). Кроме того, А. Вьетан сочинил диптих для скрипки, включающий *Балладу* и *Полонез*, С. Франк — симфоническую поэму на тему баллады Бюргера *Проклятый охотник*, а П. Дюка — *Ученика чародея* по балладе Гёте. В обеих последних вещах, если не касаться программно-го аспекта, ощутим тон шопеновской баллады.

Баллады Шопена неизменно привлекали интерпретаторов. Сначала они ставили перед собой цель найти предполагаемый литературный прообраз этих произведений, потом — понять логику их нетрадиционной музыкальной структуры. В последнее время обостренный интерес музыковедов помог осветить предмет с новых сторон — в центре их внимания оказался аспект «повествовательности». Автор монографии, посвященной балладам, Дж. Сэмсон (1992), задает себе вопрос: а кто, собственно, «рассказывает историю» в балладе — может быть, тот, кто ее играет? Не означает ли это, что *Баллада g-moll* содержит в себе столько «историй», сколько существует ее исполнителей?

Дж. Ринк, произведя обзор современных работ, посвященных этому жанру (1995), завершает свой текст утверждением, что раскрытие «сути» или «подлинного содержания» баллад, их «специфического, уникально воплощенного выражения» еще предстоит.

2. Фантазии

Нескольким своим произведениям Шопен дал — или намеревался дать — название «фантазий». Хотя два из них, *Фантазия A-dur* op. 13 и *Фантазия f-moll* op. 49, объединяются этим названием, их разделяет различие стиля и жанровых традиций. Юношеский опус 13, сочиненный в 1828 году для фортепиано и оркестра, шедевр виртуозности в стиле *brillant*, Шопен некогда обозначил как «популярные на польские темы»²³³ — таковым это произведение в действительности и является. Опус 49 возник в высший период творчества Шопена, в фазе рефлексивного синтеза, и является несомненной фантазией.

Дважды в поисках названия, наиболее подходящего для произведений, выходящих за рамки традиций жанра, Шопен готов был прибегнуть к этому наименованию — оно могло дать алиби их необычности. В первом случае речь шла о *Полонезе fis-moll* op. 44. Композитор представил его издателю как «род фантазии в форме полонеза»²³⁴, а другу объяснял, что этот полонез — «скорее фантазия»²³⁵. Во втором — о *Полонезе As-dur* op. 61, который Шопен в момент написания определил как «кое-что [...] что не знаю, как назову»²³⁶. Он, как известно, назвал его компромиссно: *Полонезом-фантазией*. Это произведение иногда²³⁷ трактуется как «настоящая» фантазия, наряду с *Фантазией* op. 49.

1. Фантазия до Шопена имела долгую и богатую историю. В принципе можно было бы говорить о двух жанрах, объединенных общим названием, поскольку они родились из общей практики — из импровизации. Ранняя фантазия эпохи Ренессанса и барокко развивалась вместе с группой родственных жанров, включавшей в себя ричеркар, каприччо и токкату. Классико-романтическая фантазия, унаследовав от предшествующей совокупность фактурных приемов и определенную свободу

формы, явно изменила и расширила свои функции. Она стала достаточно многосторонним и объемным жанром. В композиторской практике, которую застал Шопен, существовали, по крайней мере, три ее вида: фантазия на народные темы, фантазия на оперные темы и «свободная» фантазия. В традициях первого вида Шопен написал упомянутую выше *Фантазию на польские темы* — вслед, например, за Курпиньским, автором *Попурри, или Вариаций на разные народные темы* (1825). В духе второго вида, особенно модного в Париже, охотно практикуемого среди импровизирующих пианистов, он попробовал себя, сочинив *Большой концертный дуэт* на тему из *Роберта-Дьявола*. В сущности, это оперное попурри. При написании *Фантазии f-moll* он следовал традиции свободной фантазии, в недавней истории которой уже оставили след Моцарт, Шуберт и Шуман²³⁸.

Хорошо сочиненная фантазия, по мнению К. Ф. Э. Баха (1753)²³⁹, должна «создавать впечатление записи импровизированной фантазии». При этом в ней должны быть «изобилие мелодических идей, надлежащие модуляции, поразительные обманчивые кадансы, энгармонические изменения, склонность к полноте звучания в нижнем регистре и к меланхолической и даже горестной окраске». Современный теоретик жанра, П. Шлэйнинг (1971)²⁴⁰, дополнил этот перечень весьма существенными свойствами. Так, фантазия, хотя и номинально выдержанная в свободной («фантазийной») форме, отходящей от традиционных схем и норм эпохи, должна, однако, сохранять определенный формальный порядок, только скрытый, а кроме того — индивидуальную экспрессию, не чуждую мрачных и эзотерических аспектов, и наконец, — какую-либо главенствующую сквозную идею неформальной и нетехнической природы. Особенно интересно главные особенности жанра свел в одну формулу Т. В. Адорно, сказав, что для фантазии характерны «двойное дно и скрытый принцип»²⁴¹.

2. *Фантазия* op. 49, сочиненная в Ноане летом или ранней осенью 1841 года, исключительно точно соответствует идиоме жанра. Она действительно может произвести впечатление записанной импровизации.

Шопен импровизировал с детства, профессионально посвященный в принципы «фантазирования», возможно, еще В. Живным или уже В. Вюрфелем. Неизвестно, был ли у него какой-нибудь учебник по импровизации — например, *Простой метод обучения прелюдированию (Méthode simple pour apprendre à préluder)* Гретри (1802) или *Систематическое введение в фантазирование (Systematische Einleitung zum Fantasieren)* Черни (1833). В последнем он мог встретить подкрепленное примером рассуждение о том, что пьесу следует начать широко развернутым вступлением, а в центре ввести серьезную новую тему²⁴².

Материал для импровизаций Шопен черпал — как в молодости, так и в зрелые годы — прежде всего в мелодиях национальных песен, начиная с исторических и кончая повстанческими²⁴³. Их звучание и характер несколько раз были зафиксированы в записях мемуаристов. Многие указывают на то, что *Фантазия f-moll* является отражением импровизационной практики Шопена на национальные темы. Мелодические интонации главных тем можно вывести из идиоматики повстанческих песен. Одна из них, *Литвинка (Повеяло ветром блаженным на ляхской земле)*, сочиненная в 1831 году К. Курпиньским и повсеместно исполняемая

в эмиграции, намеком, но отчетливо процитирована в *Фантазии*. Ее метроритмическое течение выдает влияние метроритмики *Напевов* Немцевича. Все это привело к тому, что несколько интерпретаторов (Г. Ляйхтентритт, Л. Агюзттан, Б. фон Позняк) независимо друг от друга интуитивно восприняли это произведение как вещь со скрытым, но несомненным посланием патристического и пророческого характера. Т. В. Адорно не побоялся высказать крайнюю точку зрения: «Нужно быть глухим на оба уха, чтобы в шопеновской *Фантазии f-moll* не расслышать своего рода трагически прекрасной триумфальной музыки, говорящей о том, что Польша не погибла и когда-нибудь непременно восстанет»²⁴⁴.

Признанная одним из прекраснейших произведений Шопена (Я. Клециньский), шедевром (Ф. Никс), «одним из высших проявлений человеческого духа» (Э. Джонсон), «произведением, которое разрешено играть только величайшим пианистам» (Дж. Ф. Порт), *Фантазия* ор. 49 доставляет немало хлопот интерпретаторам, пытающимся определить ее форму. Сначала подчеркивались «захватывающая странность» этой формы (Ф. Никс) и «отсутствие конструктивной логики» (Г. Ляйхтентритт, 1905)²⁴⁵, потом ее трактовали как произвольный ряд образов (Л. Бронарский, Р. Кочальский). При этом, согласно практике музыковедения начиная с Римана, предпринимались (и предпринимаются доныне) попытки обнаружить в произведении наличие какой-то, пусть максимально деформированной, априорной формы. Э. С. Келли (1913) видел в *Фантазии* «свободно построенное, но явное рондо», Л. Мазель (1937) — сочетание элементов сонатного *allegro* с рондосонатой, З. Лисса (1963) — «гибрид», соединяющий в себе много принципов. Однако чаще всего, вплоть до последних лет (А. Уокер, 1966; Дж. Сэмсон, 1985; В. Киндерман, 1988), произведению приписывали форму сонатного *allegro*.

Возможно, это звучит парадоксально, но *Фантазия* получила форму, свойственную фантазии: не вмещающуюся в традиционные рамки, внешне создающую впечатление «фантастической» структуры, однако в сущности строгую, хотя и двойственную. Двойственным является, во-первых, «материал» произведения, отчетливо разграниченный: музыкальное повествование в *Фантазии* создается постоянным переплетением тематических («сочиненных») отрывков с фигурационными («псевдоимпровизацией»). Двойственная тональная структура объединяет в себе кадансовую (кварто-квинтовую) с секвенционной (терцовой)²⁴⁶. Из этой последней особенности вытекает тональная двойственность, не только приносящая трансформацию исходного «элегического» *f-moll* в финальный «триумфальный» *As-dur*, но на протяжении всего произведения проявляющая себя в последовательном переходе минорных тональностей в их мажорные параллели.

Смысл формы станет прозрачным, если рассмотреть ее в музыкально-драматической перспективе, как повествовательную структуру:

(ex) Фаза открытия: ВВЕДЕНИЕ (*f-moll*/F-*dur*)

— *марш* I и II

(I) Первая фаза повествования: ЭКСПОЗИЦИЯ

— *главная* и *дополняющая* темы (*f-moll* → *As-dur*)

— *противостоящая* и *кульминационная* темы (*c-moll* → *Es-dur*)

— *заключительная* тема (*Es-dur*)

(II) Вторая фаза повествования: РАЗРЫВ

— главная и дополняющая темы (es-moll → Ges-dur)

(ep) Эпизодическая фаза: ОТКРОВЕНИЕ (H-dur)

(III) Третья фаза повествования: КУЛЬМИНАЦИЯ

— главная и дополняющая темы (b-moll → Des-dur)

— противостоящая и кульминационная темы (f-moll → As-dur)

— заключительная тема (As-dur)

(con) Завершающая фаза: ЗАКЛЮЧЕНИЕ (As-dur)

Фантазия f-moll op. 49, т. 1–5: марш I

Tempo di marcia

p

(Red * Red * Red *) Red * (Red * Red * Red * Red * Red

т. 21–24: марш II

p

Red * Red * Red * Red * Red *) (Red smile)

т. 68–73: главная тема

agitato

p *cresc.*

sfz Red * (Red * Red * Red *) Red * Red

Red * Red * Red * Red * Red

т. 77–80: дополняющая тема

Musical score for measures 77–80, titled "дополняющая тема". The score is in G major, 4/4 time. It features a piano (*p*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) marking. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 79. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

т. 93–96: противостоящая тема

Musical score for measures 93–96, titled "противостоящая тема". The score is in G major, 4/4 time. It features a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 94. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

т. 109–113: кульминационная тема

Musical score for measures 109–113, titled "кульминационная тема". The score is in G major, 4/4 time. It features a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 110. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

т. 127–131: заключительная тема

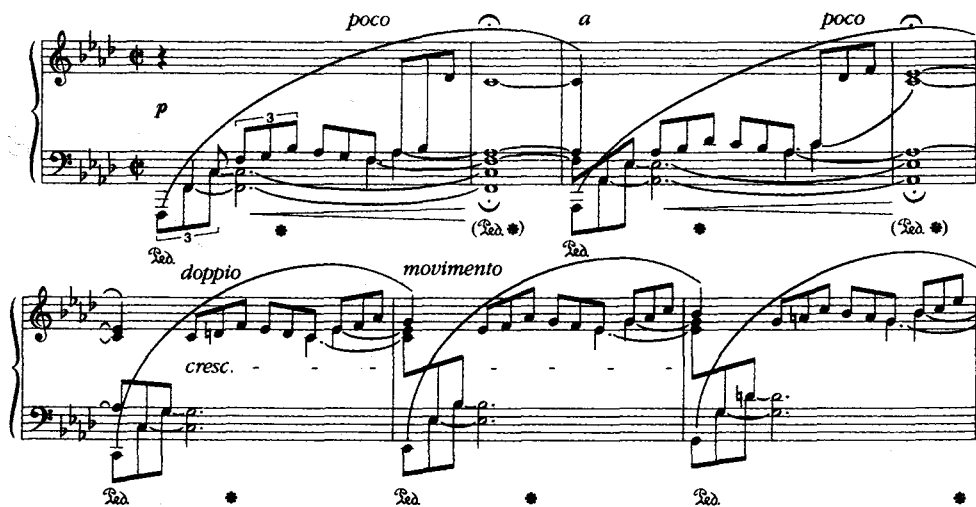


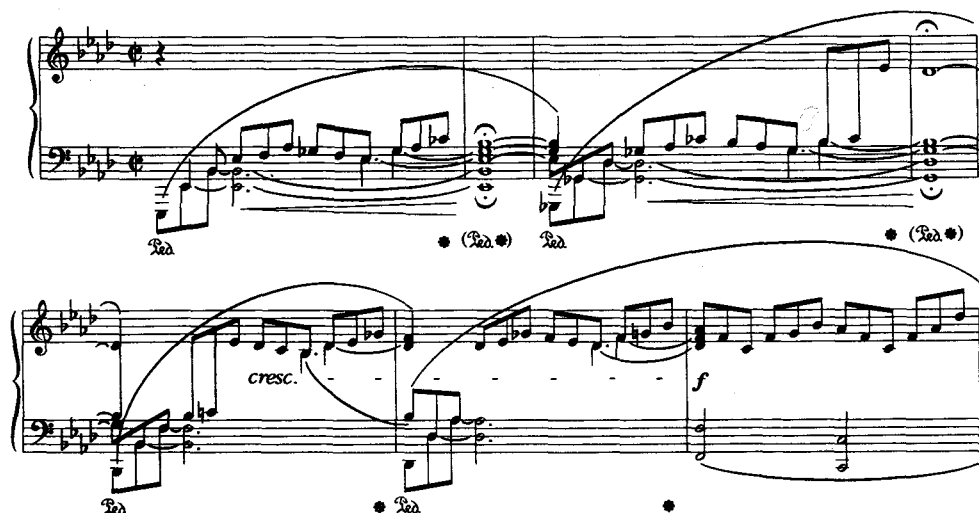
т. 199–203: эпизод «откровения»



Пространство между отдельными разделами и некоторыми темами наполнено (не указанной на диаграмме) стихией квазиимпровизации. Ее первое появление, предвещающее фазу экспозиции, приносит не встречавшийся ранее в мировой литературе момент — импровизационное предвосхищение тонального плана произведения:

Фантазия *f-moll* op. 49, т. 43–49



Фантазия *f-moll* op. 49, т. 54–60

При прослушивании пьесы создается впечатление, что музыка льется перед нами с величайшей свободой. Неожиданности, которые она несет, — обрывы сюжета, появление «неземной» музыки (*lento*) — кажутся продиктованными неукротимой фантазией, в то время как, в сущности, перед нами форма, которую можно назвать «обязательной».

Фантазия *f-moll* не является произведением, похожим на другие, одним из многих. Шопен выразил себя в ней глубже, чем где-либо, и, кажется, сознавал это. «Сегодня я закончил фантазию, — писал он Фонтане²⁴⁷, — и небо прекрасно, на сердце у меня тоска — но ничего страшного. Если бы было иначе, мое существование, наверно, никому не пригодились бы».

3. После Шопена было написано еще много произведений, названных фантазиями. Брамс именовал так сборник из семи *Каприччо* и *Интермеццо* op. 116, что было скорее обращением к давнему прошлому жанра. Лист сосредоточился на том виде фантазий, целью которых было парафразирование оперных мелодий. *Польская фантазия* op. 19 И. Я. Падеревского восходила к варианту жанра, представленному *Фантазией A-dur* op. 13. Другие фантазии, написанные для фортепиано соло (Ю. Зарембского op. 9 и 3. Стоёвского op. 38) или с оркестром (А. Рубинштейна op. 24 и Г. Форе), не удержались в репертуаре. По мнению Г. Кроо²⁴⁸, произведением, в котором явно отразилась идея *Фантазии f-moll*, является сочинение Франца Листа, названное им *Сонатой h-moll*.

3. Скерцо

Четыре скерцо возникли одновременно с четырьмя балладами и каким-то образом связаны с ними. Вместе с поздними ноктюрнами, *Фантазией f-moll* и обеими большими сонатами они составляют канон Chopin'sкого зрелого романтиз-

ма. Можно задуматься, почему некоторые из них, например *b-moll* и *cis-moll*, не были названы балладами. Несомненно, они близки им — они впадают в балладный тон и вносят в ход повествования нечто необычное, но многое свидетельствует о том, что Шопен явно ощущал различие этих жанров.

1. В истории скерцо пьесы Шопена явились кульминационным пунктом. После него этот богатый и дифференцированный жанр, в общем, редко дает о себе знать чем-либо существенным.

В истории музыки скерцо появляется как вокально-инструментальное произведение, однако вскоре утрачивает текст и голос, сохраняя более или менее соответствующие названию выражение и характер. Отдельные этапы истории жанра обозначены именами Монтеверди (*Scherzi musicali*, 1632), Баха (*Capricci*, 1704), Гайдна (замена менуэта в квартетах на скерцо, 1781), Бетховена (то же в сонатах, 1795, и в симфониях, 1802), а также Мендельсона (знаменитое скерцо из *Сна в летнюю ночь*). Правда, к эпохе молодости Шопена относятся фортепианные скерцо Шуберта, Гуммеля, Маршнера и Шпора²⁴⁹, однако ни одно из них не вышло за рамки салонной музыки.

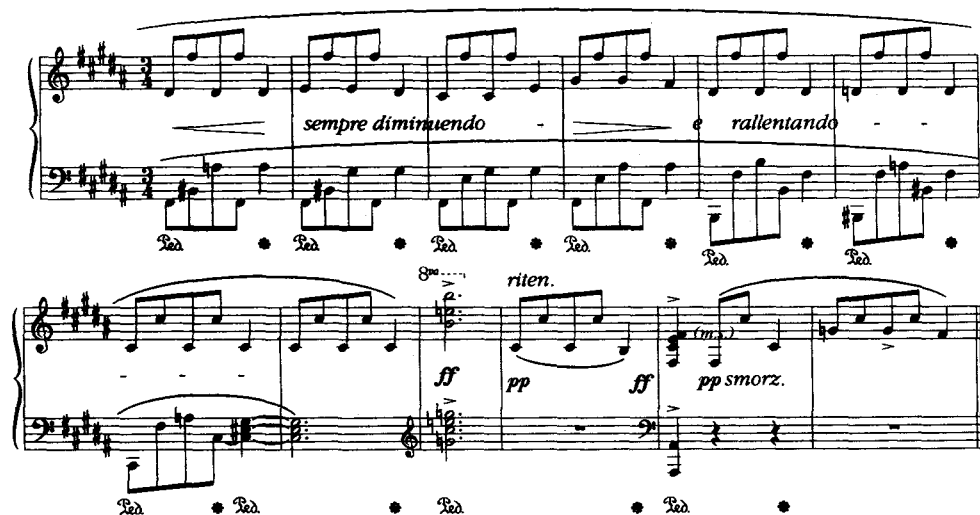
Скерцо до Шопена унаследовало от менуэта форму, аналогичную танцу с трио, и трехдольный метр, а от родственных жанров каприччо и токкаты — тенденцию к моноритмии, быстрому темпу, выразительной артикуляции и злоупотреблению фигурационной фактурой. По характеру экспрессии жанр делился на два вида. В первом, в соответствии со смыслом названия жанра, акцентировались шаловливость, легкость, скачкообразность, танцевальный и игровой характер. В своем крайнем, семантически отмеченном варианте, он связан — со времен Мендельсона — со сказочно-феерической идиомой, типичной для немецкого романтизма. Второй вид склонялся к фантастическому, поражающему, пугающему, порой даже демоническому. Он вел от симфонических скерцо Бетховена к Малеру, а в семантически отмеченном варианте — от «Шабаша ведьм» из *Фантастической симфонии* Берлиоза — к *Ночному Гаспару* Равеля. Веселое, шутовское скерцо соответствовало забавам, играм и шуткам дня, демоническое, фантастическое — страхам ночи и кошмарам сновидений.

2. Шопен, следуя за Бетховеном, воспринял и вызвал к жизни скерцо второго вида. В его первых произведениях этого жанра появляются выразительные и пугающие жесты. Шуман в своей рецензии на *Скерцо h-moll* задавал вопрос: «Во что же тогда облачится серьезность, если шутка прикрывается столь темной завесой?»²⁵⁰.

Происхождение *Скерцо h-moll* ор. 20 по прочно укоренившейся традиции²⁵¹ связывают с мрачным настроением в сочельник и под Новый год; след его виден в потрясающих до сего дня письмах из Вены, написанных в декабре 1830 года («Мрачная гармония клубилась во мне [...] Более чем когда-нибудь чувствовал я свою осиротелость [...] В салоне я притворяюсь спокойным, а вернувшись, бушую на фортепиано», и в январе 1831 года («Какое-то ужасное предчувствие меня мучит. Мне кажется, что я у Вас, и это мне снится...»). Точно известно время публикации произведения: 1835 год, а также то, что в средней части, соответствующей прежнему трио, звучит мелодия *Lulajże, Jezuniu* («Баю-бай, маленький Иисус») — наивно, просто гармонизированной домашней рождественской песни. Шопен

заставляет фортепиано исполнять ее медленно (*molto più lento*), приглушенным голосом (*sotto voce*), подобно грезе. После третьего возврата мелодии рождественской колыбельной, воспроизводимой уже на пределе слышимости (*pp* и *sempre diminuendo e rallentando*), происходит то, что принципиально важно для поэтики шопеновского скерцо вообще: внезапный, резкий разрыв с иллюзиями:

Скерцо h-moll op. 20, т. 377–388



Возврат к действительности означает возвращение к демонически-скерцозной фактуре, к *presto con fuoco* и *agitato*, к фигурационному бегу по клавишам, к хроматизмам и диссонансам, резкой артикуляции, внезапным динамическим акцентам и столь же внезапным паузам.

Начатое вскриком диссонантного аккорда, *Скерцо h-moll* завершается девятью ударами аккорда, диссонирующего несравненно более резко²⁵². Это произведение обладает кристально-прозрачной формой, основанной на симметрии. И тем сильнее могло воздействовать то, что определяет драматургическую структуру: столкновение двух миров, выраженное двумя диаметрально противоположными категориями экспрессии. Неудивительно, что в описаниях пьесы прежде всего говорится именно об экспрессии. Крайние разделы (*presto con fuoco*) порождают определения вроде: «стремительный разбег», «бьющие в небо крики» (Дж. Хьюнекер), «сильнейшая пробужденная страсть» (Я. Клечинский), «страстные взрывы и проклятия» (Ф. Хёзик), «пронзительные вопли вверх и вниз клавиатуры» (З. Яхимецкий), «крики бунта» (Л. Бронарский), «произведение горькое, отчаянное и бурное» (Я. Ивашкевич), выражающее «страсть, ужас, бешенство, бунт» (Т. А. Зелинский). Музыку центрального раздела называли «мелодией поистине небесного характера», «овеянной идилическим дыханием» (Я. Клечинский), «колыбельной, идилией, полной ангельской сладости» (З. Яхимецкий), «домашней, то есть сопровождающей интимную, семейную и чисто польскую традицию сочельника, мелодией» (Я. Ивашкевич), «мягкой, нежной, успокаивающей» песней (Т. А. Зелинский).

Сочиняя *Скерцо b-moll*, Шопен «обратился, — как заметил Ю. М. Хоминский, — к самым основным выразительным средствам: динамике и движению»²⁵³. То, что он выразил с помощью этих средств, также обрело способность передавать базовое содержание.

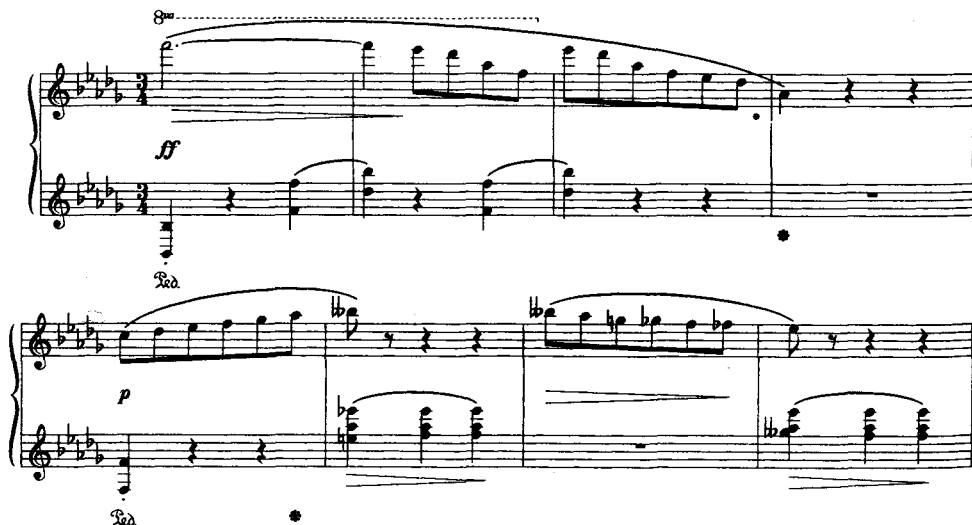
Скерцо b-moll op. 31 создавалось в 1835–1837 годах, отмеченных переменами в эмоциональной жизни композитора. Год 1835-й принес Шопену надежды, связанные с образом Марии Водзиньской, 1837 год их развеял. Неизвестно, где и когда созрел замысел произведения — может быть, над Ангьенским озером, с берегов которого автор *Скерцо* спрашивал: «А как в Служеве, хорошее ли лето? Много ли тени?»²⁵⁴. Среди других рукописей Шопена это *Скерцо* выделяется обилием словесных обозначений изобилующей контрастами, а также нюансами, постоянно меняющейся экспрессии. Одним разделам повествования предписаны *con anima*, *animato*, *espressivo*, *agitato*, *con fuoco*, *stretto*, другим — *dolce sostenuto*, *delicatissimo* и *leggiero*. Динамичные, властные черты принадлежат крайним разделам (*presto*), средний же раздел (*sostenuto*) отличается мягким очарованием, танцевальностью и легкостью, напоминая атмосферу *Сна в летнюю ночь*.

Это скерцо Шопен также воплотил в репризной форме, восходящей к традиции танца (а затем и скерцо) с трио, но одновременно обогащенной и драматизированной моментами, восходящими к сонатному *allegro*. В главном, трехчленном разделе обнаруживается принцип антитезы:

Скерцо b-moll op. 31, т. 1–9 (главная тема)



Скерцо b-moll op. 31, т. 49–56 (дополняющая тема)



Скерцо *b*-moll op. 31, т. 65–71 (противостоящая тема)

(a tempo)

con anima

Red. * Red. *

Средний, интермедийный раздел, также построенный из трех тем (сицилиана и два вальса), дополняет написанная с размахом и навязчивой страстью, неожиданная здесь, эффектно модулирующая разработка:

Скерцо *b*-moll op. 31, т. 401–411 (*sostenuto* в характере сицилианы)

pp

slentando

Red. *

Скерцо *b*-moll op. 31, т. 411–418 (*espressivo* в характере вальса)

espress.



Скерцо *b*-moll op. 31, т. 435–443 (*leggiere* в характере вальса)



Скерцо *b*-moll op. 31, т. 544–551 (фрагмент разработки)



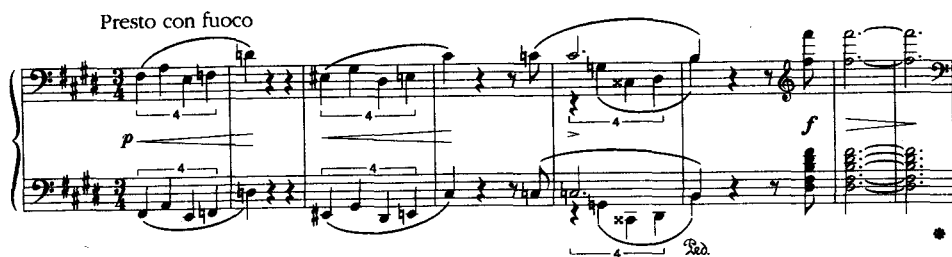
Более всего изумляет кода, однако не новым материалом (поскольку она оперирует мотивами начального раздела), а тональной структурой. Скерцо *b*-moll — первое произведение Шопена, завершающееся не в основной тональности, а в ее

мажорной параллели (Des-dur). Через несколько лет именно так будет заканчиваться *Фантазия f-moll*.

Шуман назвал *Скерцо b-moll* страстным произведением, которое можно сравнить с поэмами лорда Байрона. «Такое тонкое и такое смелое, — писал он, — полное любви и презрения, наверняка оно не всем придется по вкусу»²⁵⁵. Он ошибся. Это скерцо стало одним из наиболее высоко оцененных пианистами и публикой произведений Шопена. М. А. Шульц, подтверждая этот факт, изумляется изменчивости «колорита», «то дико-мрачного, то очаровательно-кокетливого»²⁵⁶. Особенный интерес шопеноведов возбуждала средняя часть — Дж. Хьюнекер назвал ее «восхитительным оазисом», Ф. Никс удивлялся ее «таинственному выражению, трудноуловимому, как улыбка Джоконды», а Г. Ляйтхентритт — тональной яркости (сфера A-dur/cis-moll/E-dur сопоставлена со сферой b-moll/Des-dur и Ges-dur). В его синтетическом восприятии трио *Скерцо* «блестит зеленью изумрудного оттенка...». Однако очевидно, что очаровательные свойства трио не проявились бы в такой мере без резких и дерзких музыкальных жестов, которые, электризуя, открывают и замыкают *Скерцо b-moll*²⁵⁷.

Скерцо cis-moll op. 39, третье по счету, было написано, вероятно, лишь ранней весной 1839 года в Марселе, но в нем запечатлелись драматические переживания, связанные с жизнью в Вальдемосском монастыре. И здесь основным принципом композиции становится контраст. Столкновение диаметрально противоположных типов фактуры, динамических уровней и видов экспрессии создает полную динамизма форму, которую нелегко определить. Уже во вступительных тактах вопросительные жесты унисонных мотивов сталкиваются с насыщенным звучанием аккордовых последований. Диалог двух мотивов темы *risoluto* (cis-moll) — по существу главной темы произведения — уступает место музыке трио (*meno mosso*, Des-dur), сформированного также по принципу контраста: спокойному звучанию хора (*sostenuto*) противостоит воздушная опадающая фигурация *leggierissimo*.

Скерцо cis-moll op. 39, т. 1–8 (*presto con fuoco*)

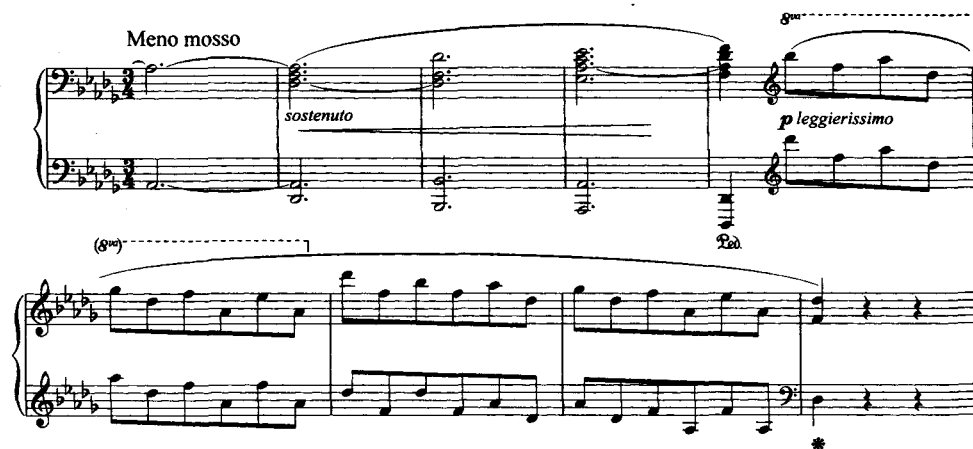


Скерцо cis-moll op. 39, т. 25–39 (*risoluto*)





Скерцо cis-moll op. 39, т. 155–163 (*meno mosso*)



Хорал возвращается, за ним вступает *risoluto* — могло бы показаться, что это уже реприза, однако далее вновь звучит тонально измененный хорал. Следующий затем и ведущий к коде раздел в Cis-dur подобен гимну. Мелодия хорала достигает здесь кульминационного апофеоза, который разворачивается, опираясь на органичный пункт доминанты:

Скерцо cis-moll op. 39, т. 542–554



Как назвать форму произведения, в котором звучат отголоски формы *da capo* с трио, но лишенного этого *da capo*, а также формы, напоминающей рондо, но за-

вершенной не возвратом главной темы, а гимническим апофеозом и блестящей кодой? Может быть, вариантом элизии крупной формы с трио?

Специалисты по Шопену по-разному представляли *Скерцо cis-moll* в зависимости от того, какой раздел пьесы доминировал в их восприятии. Его называли высокодраматическим произведением (Дж. Хьюнекер), хотя наряду с этим в нем было отмечено отсутствие ярких красок и пугающих тонов. В некоторых местах слышалась «печаль» (М. А. Шульц), в других — «гнев» (З. Яхимецкий), «загадочность» (Т. А. Зелинский) или балладные тона, о которых наверняка может идти речь, например, в тот момент, когда Шопен переводит мелодию хорала из E-dur в e-moll и заставляет ее петь *più lento* и *sotto voce*:

Скерцо cis-moll op. 39, т. 486—509

The musical score shows three systems of music. The first system is in E major (E-dur) and features a choral melody in the right hand, marked *pp* and *sotto voce*. The tempo is marked *più lento*. The second and third systems show the transposition of the choral melody into E minor (e-moll). The tempo remains *più lento*. The score is written for piano with both treble and bass staves.

Именно мелодия хорала, «невыразимо прекрасная и величаяя» (М. А. Шульц), мерно и невозмутимо шествующая к кадансу, несмотря на пытающиеся прервать ее ход мимолетные «облака» или «каскады» звучания, является, наверное, самым запоминающимся фрагментом произведения.

Скерцо E-dur op. 54, четвертое и последнее, было написано в атмосфере Ноана, в течение двух проведенных там летних сезонов — 1842 и 1843. В каждом его такте раскрываются высочайшее совершенство, мастерство, возможно, даже утонченность под видом естественности. В первый момент может показаться, что оно написано слишком легким и тонким пером, без темных красок и теней. В воспри-

ятии М. А. Шульца это произведение «более светлое», покоряющее «очарованием и прелестью». По мнению Дж. Хьюнекера, оно несет музыку, сквозь которую «просвечивает солнце». Первый автор слышит в *Скерцо E-dur* «отблеск духа сочинений Мендельсона», второй — воздушность, напоминающую «полет эльфов». Близость шекспировских эльфов ощущает также и Т. А. Зелинский. Это представляется бесспорным — четвертое скерцо, написанное между *Балладой f-moll* и *Колыбельной Des-dur*, появилось в тот период, когда Шопен уже оставил риторические и патетические жесты, когда место спонтанного динамизма заняли рефлексия и отстраненность. Атмосфера произведения имеет не слишком много общего со стихийной беззаботностью. Ей свойственна та ясность, которую французы называют *sérénité*, — мудрая и просветленная, порой горькая, порой ироничная. В какие-то моменты она уступает место глубинным эмоциям. Тогда вдруг появляются тревожные акценты, такие, как внезапный порыв и его столь же неожиданное завершение, предваряющие раздел *più lento*:

Скерцо E-dur op. 54, т. 373—392

cresc. ed acceler. - *stretto*

ritenuto

Однако прежде всего звучит, наполняя всю среднюю часть, неустанное пение, порой восторженное, порой мечтательно скользящее сквозь все новые и новые тональности, как сон наяву:

Скерцо E-dur op. 54, т. 427—448

sostenuto



Скерцо *E-dur* вернулось к большой репризной форме — с трио, о котором как раз шла речь. Крайние разделы, напоминающие некоторым авторам монографий музыку *Сна в летнюю ночь*, проходят как ряд многообразных картин, а точнее звуковых видений. В настоящем «скерцозном» исполнении они могут напомнить скорее *Капричос* Гойи, чем «эльфовую романтику» Мендельсона. Как настойчивый рефрен действует взмывающая вверх, чтобы тут же упасть, звуковая фигура, транспонируемая и варьируемая всевозможными способами:

Скерцо *E-dur* op. 54, т. 49—57



Простое, если говорить об общем тональном плане (*E-dur/cis-moll/E-dur*), четвертое скерцо необычайно богато в сфере мелодико-гармонического повествования. Модулирующее от этапа к этапу, оно поражает неожиданными поворотами музыкального развертывания, не только проходящего по тональностям и ладам, но и неустанно колеблющегося между полутенью бемольных тональностей и светом диэзных.

Скерцо *E-dur* не принадлежит к легким произведениям, если стремиться извлечь то, что в нем кроется, — глубокую задумчивость и пылкость, до которых приходится добираться сквозь пространства, названные Шопеном в одном из писем из Ноана «*espaces imaginaires*» — пространства воображения.

3. Несмотря на явное своеобразие каждого из четырех скерцо — как по форме, так и по неповторимой экспрессии, — можно говорить об общих чертах жанра, который был создан не Шопеном, но которому он придал совершенно особый характер.

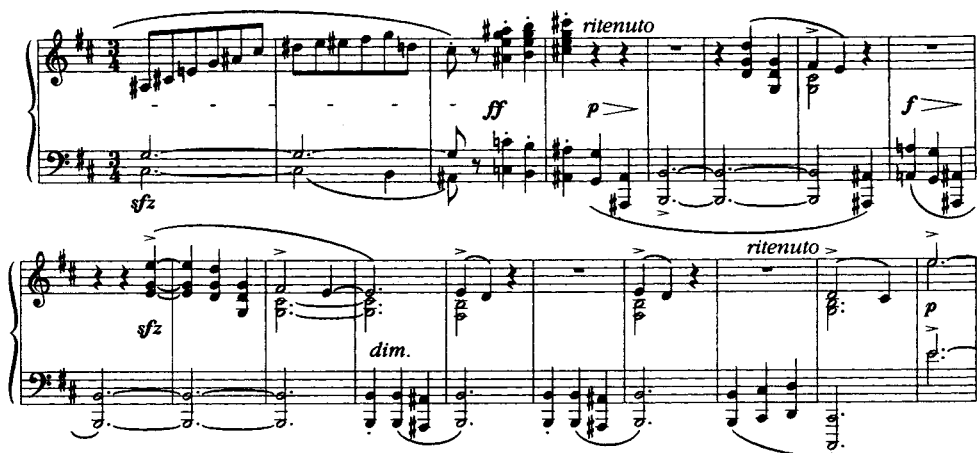
Все четыре скерцо в принципе выполнены в репризной форме. Ее можно назвать также «обрамляющей» формой, то есть такой, в которой сквозь «рам» крайних разделов можно дойти до самого ценного, скрытого за этими «рамами». Это, наконец, крупная репризная форма с трио или, лучше сказать, крупная форма *da capo*, только с формулой, обратной традиционной. Не центральный раздел, а крайние (*presto, presto con fuoco*) имеют здесь подвижный, беспокойный, взволнованный,

иногда «демонический» характер, тогда как средний раздел, каждый раз обозначенный изменением темпа (*più lento, sostenuto*), несет музыку, полную напевности и покоя. Музыку, которая кажется своего рода «убежищем», где время на миг остановилось. В *Скерцо h-moll* таким «убежищем» служит мелодия рождественской колыбельной, в *b-moll* — «аркадская» группа из трех танцев, в *cis-moll* — сосредоточенные звучания хора, нечувствительного к искушениям ветреной фигурации, а в *E-dur* — пение, расцветающее у нас на глазах.

В скерцо можно усмотреть и воздействие иных формальных принципов. Тенденции, близкие принципам рондо, проявляются в центральном разделе *Скерцо cis-moll*. Характерное для сонатного *allegro* противопоставление — конструктивный принцип крайних разделов *Скерцо b-moll*; тематическая разработка дополняет его средний раздел и формирует концовки всех четырех произведений. Тональные связи между разделами в каждом произведении выглядят по-разному: как варианты (*h-moll/H-dur*), параллельные (*E-dur/cis-moll*), секундовые (*b-moll/A-dur*) и энгармонические (*cis-moll/Des-dur*).

В области фактуры базовым для скерцо стал контраст между фигурацией и кантиленой. Всевозможные варианты фигурационной, а также речитативно-интонационной подвижности охватывают всю клавиатуру, акцентируя ее крайние регистры. Кантилена — песенная или танцевальная, трактуемая гомофонно, сосредоточена скорее в середине клавиатуры. Гармонические средства, не такие изысканные, как в ноктюрнах и мазурках, служат противоположным видам экспрессии. Специфически альтерированные или бифункциональные аккорды жестко акцентируют моменты особого напряжения, а ряды модуляций уводят по нехоженным тропам фантазии. В области метроритмики явно усилилось значение таких моментов, как синкопирование, неровность развертывания в квазиимпровизационных фрагментах, но прежде всего экспрессивно-риторическое использование пауз и выделение ведущих мотивов. Особенно возросло значение динамики и артикуляции. Еще никогда — возможно, за исключением *Larghetto* из *Концерта f-moll*, — Шопен не использовал их так решительно:

Скерцо h-moll op. 20, т. 41–58



4. Категория «скерцозности» проявляется у Шопена прежде всего в скерцо сонатных циклов.

Вслед за Бетховеном Шопен традиционно ставит свои четыре сонатных скерцо (из оп. 8, 35, 58 и 65) на второе место в цикле и предписывает им традиционный метр $3/4$. Они никогда не исполнялись на эстраде отдельно. Их объем значительно меньше, чем у самостоятельных скерцо; например, *Скерцо G-dur* из *Трио g-moll* оп. 8 занимает 137 тактов, в то время как *Скерцо E-dur* оп. 54 — 967. Важнее то, что вне «родного» произведения, в структуре которого они выполняют строго определенную функцию, эти скерцо теряют главный смысл существования.

В произведениях иных жанров Шопен иногда употребляет для какого-либо их раздела или фрагмента дополнительное экспрессивное определение: *scherzando*. Оно встречается в мазурках, кюавьяках, краковяках — то есть в музыке народного происхождения, — а также в вальсах и в менуэте *Сонаты c-moll*, наконец, в виртуозных пьесах. Во всех этих случаях речь идет о «скерцозности» игрового типа.

После Шопена категория скерцозности игрового типа встречается у Брамса (*Скерцо es-moll* оп. 4 и *Каприччо* из оп. 76 и 116). К скерцозности бетховенско-шопеновского типа обратился в скерцо некоторых симфоний Г. Малер. Он же довел скерцо «демонического» типа до крайней степени экспрессии в третьей из *Песен странствующего подмастерья*.

Скерцо, повсеместно причисленные к вершинам шопеновского творчества, в музыковедческих кругах не возбудили какого-то особого, отдельного интереса. Историю жанра до Шопена обрисовала Б. Мотылевска, а развитие исполнительской традиции, зафиксированное в публикациях известных пианистов, проследила З. Хехлинска. Как ни странно, скерцо не дождалось монографического исследования. Неизвестны и интерпретации некоторых особенно интересных аспектов жанра, например присутствия в скерцо Шопена элементов романтической иронии или связи скерцо с течениями эпохи, ведущими от атмосферы поэзии времен «бури и натиска», через Гойю, Э. А. По и Э. Т. А. Гофмана — к Г. Гейне.

РОМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ СОНАТНОГО ЦИКЛА

Унаследованная от классицизма форма сонатного цикла послужила основой пяти произведений Шопена, созданных между 1827 и 1847 годами. В течение этого двадцатилетия появились фортепианная *Соната c-moll* op. 4, *Трио g-moll* op. 8 для фортепиано, скрипки и виолончели, фортепианные *Сонаты b-moll* op. 35 и *h-moll* op. 58 и *Соната g-moll* op. 65 для виолончели и фортепиано. В двух первых произведениях Шопен предстает верным учеником, сочиняющим по предписанным моделям. Две последующие сонаты возникли в период великого романтического синтеза и принадлежат к вершинам творчества композитора. Что касается *Сонаты g-moll*, то она свидетельствует о поисках нового, постромантического стиля. Даже самые ранние из перечисленных образцов сонатного цикла основываются на готовых схемах лишь в той мере, в которой этого требовали наиболее общие представления о жанре и о логике развития формы. Уже в *Сонате c-moll*, а тем более в *Трио g-moll* встречаются оригинальные идеи, выходящие за рамки классической модели.

С композиционными принципами сонатного цикла Шопен познакомился благодаря Эльснеру. Есть основания считать (хотя прямых доказательств этого не существуют), что наряду с сонатами Гайдна, Моцарта и Гуммеля юный Шопен изучал сонаты Вебера, Шуберта и Бетховена. О возможном влиянии Бетховена свидетельствуют широкий размах музыкального жеста и подход к мотивной работе в разработочных разделах. Показательно, что стиль *brillant*, столь много значивший для Шопена в годы его молодости, не оставил в опусах 4 и 8 практически никаких следов. Три последние сонаты трудно сравнивать с чем бы то ни было, равно как и между собой: каждая из них неповторима и все они вместе взятые сформировали канон романтического мышления в категориях сонатной формы.

Шопеновский канон — не отрицание традиции классицизма (как у позднего Бетховена) и не ее эклектическое продолжение (как у Мендельсона и некоторых

других композиторов), а скорее ее преобразование. В структуре цикла относительная свобода сочетается с особым рода связностью, степень индивидуализации формы в каждой из сонат весьма высока, но фундаментальные принципы (четырехчастность, противопоставление контрастных тем, репризность и комплементарность) сохраняют свое значение. Можно сказать, что логика формы здесь вытеснена последовательными и неумолимыми законами драматургии целого.

Под влиянием Шумана и Листа, позднее также Никса, а у нас Желеньского утвердилось мнение, будто Шопен по природе своего дарования не был предназначен для крупных форм. Шуман полагал, что в применении к опусу 35 жанровое наименование «соната» выглядит как каприз, если не как прямая нескромность. Листу принадлежит изящное, но противоречащее истине высказывание: в больших формах у Шопена «сила воли преобладает над вдохновением». Разясняя свои слова, Лист добавляет: «Создается впечатление, что всякий раз, желая подчиниться классическим правилам и чужим распоряжениям, художник совершал насилие над собственным гением»²⁵⁸. Желеньский вслед за Никсом утверждал, что у Шопена «во всех произведениях большого масштаба ощущается отсутствие композиционного плана и логического порядка в модуляциях»²⁵⁹. Даже Дебюсси — возможно, доверяясь мнению теоретиков — жил в убеждении, что Шопену «не хватало терпения, чтобы сочинить сонату», и поэтому из-под его пера выходили «всего лишь очень объемистые «эскизы»». Впрочем, создателю *Послеполуденного отдыха фавна* хватило справедливости и искренности, чтобы дополнить свое высказывание о Шопене и сонатной форме следующими словами: «Нужно признать, что [Шопен] положил начало своеобразной трактовке этой формы, не говоря уже о прекраснейшей музыке, которую он создал по этому случаю»²⁶⁰.

Ныне вся эта давняя критика воспринимается с изрядным недоумением: в опусах, о которых идет речь, и прежде всего в *Сонатах b-moll, h-moll и g-moll*, мы обнаруживаем абсолютное и неоспоримое единство экспрессии и смысла, железную логику формы и драматургическое напряжение, которое при условии адекватного исполнения приводит к подлинному катарсису.

1. Сонаты

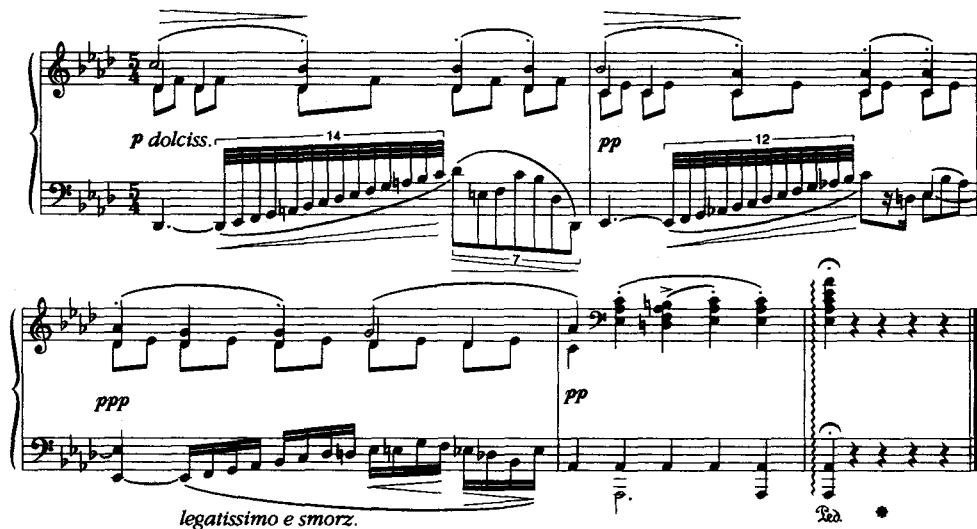
1. Из трех сонат для фортепиано вторая (*b-moll* op. 35) и третья (*h-moll* op. 58) принадлежат к вершинам фортепианной музыки XIX века, и этот их статус по существу никем не оспаривается. Предшествующая им *Соната c-moll* op. 4, иногда именуемая «школьной», малоизвестна и исполняется редко; по ней можно судить о том, какой путь прошел Шопен, овладевая формой сонаты.

Соната c-moll, сочиненная в 1827–1828 годах в период учебы у Эльснера, до известной степени «причудлива» и отступает от канона, утвердившегося в творчестве венских классиков. Неудивительно, что она вызвала к жизни целый ряд достаточно своеобразных истолкований. Выдающийся специалист по классической сонатной форме Ч. Роузен позволил себе следующее эффектное, но ошибочное высказывание: «Они там, в Варшаве, не имели никакого понятия о сонате...»²⁶¹. Зофия Хельман, сравнительно недавно (в 1993 году) опубликовавшая фундаментальную работу о структуре и генезисе шопеновских сонат, неопровержимо до-

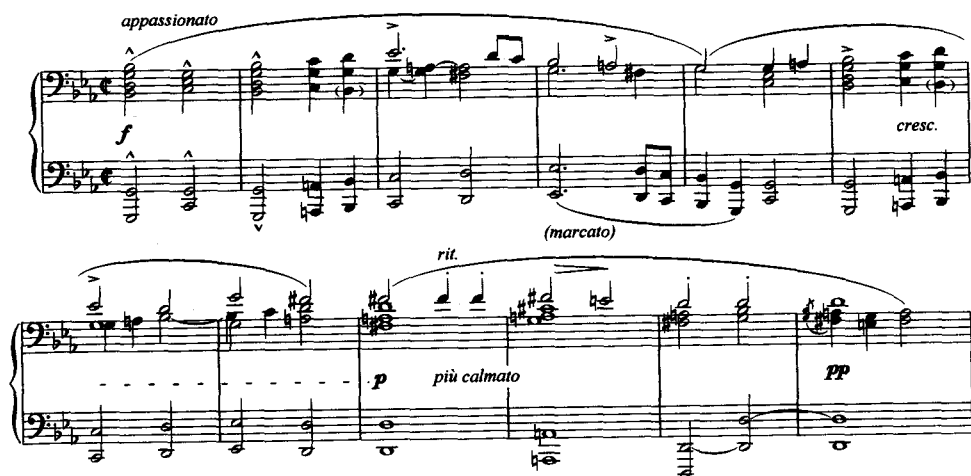
казала, что Роузен не прав. Достаточно сопоставить серию фортепианных сонат Эльснера²⁶² с теориями сонатной формы, сформулированными в трудах Г. К. Коха (1793), Ф. Галеацци (1796) и А. Райхи (1824—1826), и с композиторской практикой Гайдна и Моцарта, чтобы прийти к выводу, что произведения Эльснера вполне соответствуют принятым в то время нормам академической «корректности», а «допущенные Шопеном в Сонате *c-moll* отступления от [классической] схемы обусловлены [...] вовсе не отсутствием должного образования или недостаточным знанием произведений классиков»²⁶³. Шопен знал традицию жанра и высоко ее ценил, но не соглашался рабски подражать ее образцам. Хельман напоминает, что «сонатный цикл и формы отдельных частей служили для Шопена не более чем остовом или прототипом», а «изобретательность Шопена, насколько можно судить, была направлена не на разрушение этого архитектурного остова, а на обогащение его внутреннего содержания»²⁶⁴.

Если Соната *c-moll* и вправду «причудлива», то по иным причинам — возможно, потому, что юный композитор стремился блеснуть оригинальностью. В ее начальном Allegro нет противопоставления контрастных тем: экспозиция целиком выдержана в главной тональности и посему достаточно монотонна, в разработке модуляционные блуждания не останавливаются ни на мгновение, а в репризе подчеркиваются тональности, не слишком обычные для данного раздела (*b-moll* и *g-moll*). Вторая часть — редкий у Шопена менуэт (*Es-dur*), несколько «шубертовский» по стилю; третья — *Larghetto* в характере ноктюрна (*As-dur*). Анемичное блуждание по тональностям осуществляется здесь в редком размере $\frac{5}{4}$; не исключено, что Шопен вдохновлялся популярной в то время арией «*Déjà la nuit*» из оперы Буальдье *Белая дама*.

Соната *c-moll* оп. 4, часть 3, *Larghetto*, т. 38—42



Тематический контраст, столь существенный для жанра сонаты, появляется только в заключительном Presto:

Соната *c-moll* op. 4, часть 4, Finale, т. 1–5Соната *c-moll* op. 4, часть 4, Finale, т. 84–95

Размах и энергия финала ассоциируются с сонатами Бетховена, а избыточное хроматизмами развертывание первой части — с инвенциями Баха.

Хотя Ю. М. Хоминьский и И. Бэлза считают Сонату *c-moll* «недооцененной», ее художественная ценность отнюдь не бесспорна²⁶⁵. Впрочем, даже Хоминьский не отрицает, что в ней есть «пустые места» и «излишние длинноты» и вместе с тем отсутствуют яркие признаки «творческой индивидуальности». По его словам, в процессе работы Шопен «утратил самое главное — собственное Я»²⁶⁶. Правда, «исключительно высокая насыщенность [Сонаты *c-moll*] хроматизмами» (М. Gołąb, 1991) может считаться новаторской чертой, отдаленно предвосхищающей музыку Тростана; с другой стороны, по утверждению Ю. Кремлева (1947), избыток хроматических блужданий лишает драматургию Сонаты отчетливой направленности. По-видимому, следует согласиться с теми авторами, которые называют Сонату произведением «незрелым» (Н. Leichtentritt, 1922), «подготовительным» (Z. Jachimecki, 1949) и «экспериментальным» (В. Протопопов, 1967).

Уже в 1828 году, то есть сразу после завершения, Соната оказалась в распоряжении Хаслингера. Очевидно, она не до конца убедила венского издателя, поскольку ее публикация задержалась на много лет. Наконец, в 1845 году произведение должно было выйти в свет, но Шопен не выслал издателю корректуру, тем

самым сделав публикацию невозможной. В итоге *Соната c-moll* op. 4 оказалась одним из «посмертных» сочинений композитора.

Соната b-moll op. 35 — один из тех захватывающих памятников музыкального искусства, которые в надлежащем исполнении трогают глубины души. Она создавалась в несколько приемов. Вначале появился Траурный марш. На рукописи его отрывка Шопен собственноручно указал дату 28 ноября 1837 года — канун очередной годовщины начала восстания. Остальные части *Сонаты* сочинялись в Ноане, сразу по возвращении с Мальборки. Этим временем датируется широко известный, часто цитируемый текст, который начинается словами: «Я тут пишу *Sonaty Si b mineur*, где будет мой марш, тебе знакомый...» (это письмо предназначалось для Фонтаны) и завершается полушутливой характеристикой последней части как «коротенького финала», где «левая рука в унисон с правой болтают после марша»²⁶⁷. В этом определении — весь Шопен: затрагивая глубочайшие вопросы, он дистанцируется от них с помощью легкой иронии. О том, что в *Сонате* Шопен стремился высказаться о вещах, трансцендентных по отношению к действительности, можно догадываться по его письму, адресованному Соланж Клезенже; в этом документе Шопен раскрывает причины, побудившие его прервать исполнение *Сонаты* на одном из своих английских концертов²⁶⁸.

Итак, вначале был Траурный марш, и *Соната* как целое выросла вокруг него. Марш — центральный и кульминационный пункт *Сонаты*, тогда как финал выполняет функцию эпилога. В драматургии сонатного цикла, который здесь трактуется как трагедия, марш репрезентирует «катастрофу» — катастрофу неизбежную и неотвратимую. Ее предвестие — завязка конфликта — слышится в беспрецедентно лапидарном вступительном *Largo*:

Соната b-moll op. 35, Grave, т. 1—4



Мелодическая и гармоническая структура этой взрывчатой «интродукции» трактуется по-разному. Людвик Бронарский посвятил ей обширное исследование (1929); другие специалисты впоследствии дополняли его и полемизировали с ним. Это плотное, внутренне связанное последование, включающее диссонантный мелодический интервал, диссонантные созвучия, таинственные и пугающие жесты, завершается лапидарно просто — разрешением в доминантсептаккорд тональности *b-moll*. В своем роде оно так же своеобразно и неповторимо, как начальное аккордовое последование *Тристана и Изольды*. Все комментаторы сходятся в одном: начальное *Grave* не предвещает ничего хорошего. Именно такова его функция.

Allegro (in doppio movimento) сразу же вводит в гущу событий. На необычайно сжатом пространстве сталкиваются бурное *agitato* главной темы и сосредоточен-

ное *sostenuto* побочной, «задыхающийся» бег разделенных паузами мотивов и пение, нарастающее с каждым тактом:

Соната *b*-moll op. 35, Doppio movimento, т. 9–16

agitato

Red *

* Red

* Red * Red *

Соната *b*-moll op. 35, Doppio movimento, т. 41–59

sostenuto

p

Red *

Red *

Red *

Red *

Red *

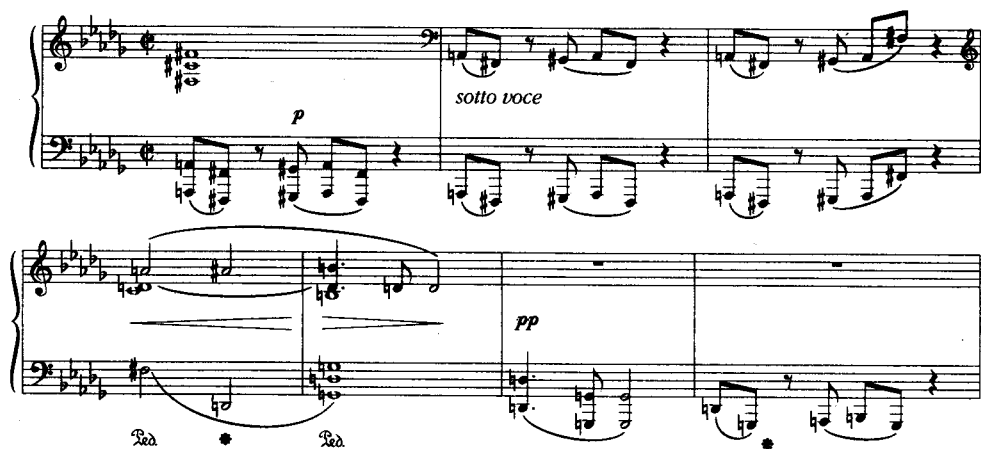
f

Red *

* Red * Red *

Разработка, где помимо главной темы звучит мотив интродукции, пронизана таинственным и пугающим ощущением, которое подобает скорее балладе, нежели сонате:

Соната b-moll op. 35, Doppio movimento, т. 106–112



В репризе господствует напевная побочная тема (в одноименной тональности B-dur), но в заключительной стретте главный мотив тревожно напоминает о себе: драма только начинается, до конца еще далеко.

Скерцо (es-moll) открывает второй акт «трагедии». Своим размахом и напором оно напоминает Бетховена; необузданно страстный характер музыки ассоциируется с искусством Гойи.

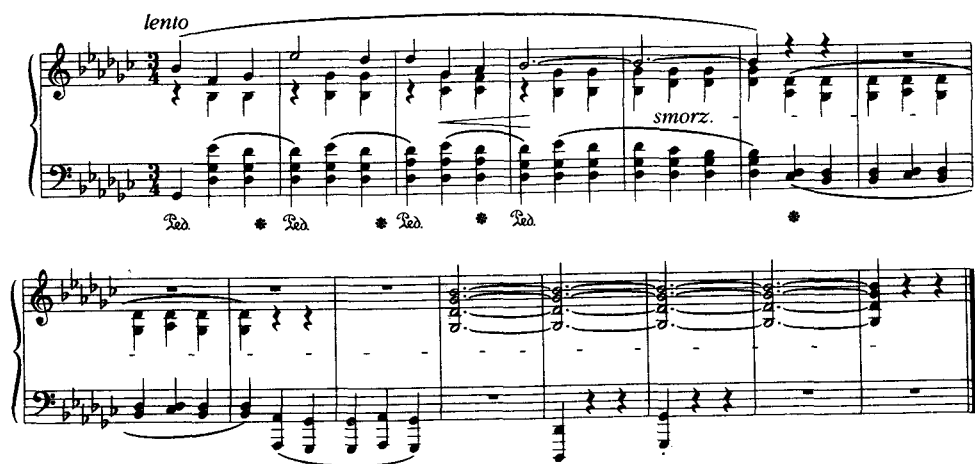
Соната b-moll op. 35, Скерцо, т. 1–20





Красивейшее напевное трио (Ges-dur) приносит короткую передышку, но в конечном счете ведет к катастрофе: Траурный марш возникает как простое следствие того, что ему предшествовало:

Соната b-moll op. 35, Скерцо, т. 274–288



Соната b-moll op. 35, Траурный марш, т. 1–2



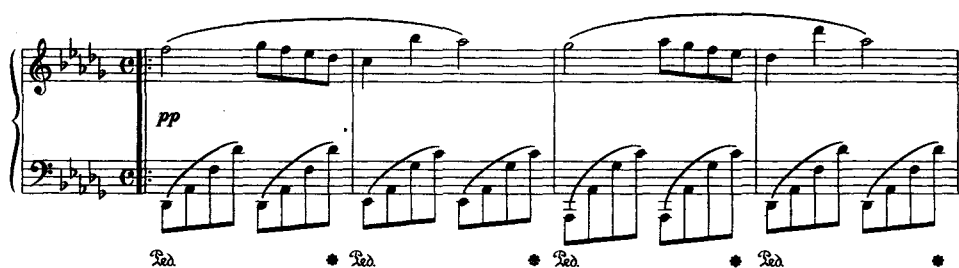
Трудно представить себе более интенсивное выражение скорби, достигнутое столь экономными средствами — прежде всего с помощью контраста. В первом из двух противопоставлений — его можно было бы назвать трагическим — холодно-му и неумолимому басовому *ostinato* отвечает драматически напряженная мелодия в пунктирном ритме, поначалу тихая, позднее доходящая почти до крика:

Соната *b*-moll op. 35, Траурный марш, т. 21–24



Второе противопоставление — между неизбывной мрачностью марша (*b*-moll) и по-детски наивной, незащитной, невинной и простой мелодией трио (*Des-dur*). Это поистине непревзойденный образец романтической иронии:

Соната *b*-moll op. 35, Траурный марш, т. 31–34



Функция унисонного финального Presto (*b*-moll) — этой «болтовни после марша» — заключается, несомненно, в передаче некоего экспрессивного содержания. Это содержание необычно и не поддается определению. Нельзя сказать, чтобы оно *a priori* обусловило фактуру и форму части; скорее наоборот, оно само детерминировано фактурой и формой. Бессмысленно искать в этом «музыкальном моменте» — в данном случае такое жанровое определение не кажется уместным, ибо музыка появляется на мгновение, чтобы почти сразу исчезнуть, — признаки какой бы то ни

было априорной формы²⁶⁹. По словам Й. Кайзера (1985), финал «труден для понимания, ибо он принадлежит к разряду вещей, недоступных пониманию»²⁷⁰.

Соната b-moll восхищает и поражает всех, кто способен подойти к ней без предубеждения и поддается ее воздействию. Мы не удивляемся Шуману, который вместо «мрачного и неприятного» Траурного марша хотел бы услышать «какое-нибудь Adagio, например, в Des-dur», уподобил финал Сфинксу и считал, что это «не музыка»²⁷¹. С другой стороны, в своем критическом отзыве о *Сонате* Шуман демонстрирует нескрываемый восторг: «И все же сколько красоты несет нам это произведение!». У Ф. Никса критика также соседствует с восхищением: «В этой музыке есть нечто грандиозное. Хотя [*Соната*] завершается моментом бессмысленной ярости и не оказывает возвышающего или облагораживающего воздействия, она производит очень сильное впечатление»²⁷². В анализах и обобщениях специалистов по Шопену долгое время ощущались отголоски давних споров с авторами, высказывавшими по поводу *Сонаты* разного рода оговорки и сомнения (помимо Шумана и Никса здесь следовало бы упомянуть Хьюнекера и Венсана д'Энди²⁷³). Делались попытки объяснить, каким образом суммирование столь неоднородных компонентов — согласно А. Эйнштейну (1949), части *Сонаты* в жанровом отношении представляют собой, соответственно, балладу, скерцо, траурный марш и этюд — в итоге порождает логичную и связную целостность²⁷⁴. Г. Ляйтхентритт (1922) положил начало поиску мотивных соответствий, которые в *Сонате* действительно имеются. Но Ляйтхентритт несколько преувеличивает их значимость, усматривая в *Сонате* предвосхищение принципа монотематизма (во французской терминологии — «циклического принципа», *principe cyclique*), ставшего важнейшей композиционной идеей для Листа и Франка²⁷⁵.

Соната b-moll, иногда именуемая «Траурной сонатой» (*Sonate funèbre*), породила бесконечное множество толкований. Листу принадлежит первый опыт семантического анализа, сконцентрированного — что вполне естественно — вокруг марша; Лист трактовал его как «шестиве народа, погруженного в траур, оплакивающего собственную гибель»²⁷⁶. Попытки «семантизации» Траурного марша слышатся также в интерпретациях некоторых пианистов, акцентирующих колокольный характер звучания размеренных аккордов в басу и сходство сухих и глухих трелей в низком регистре с барабанной дробью:

Соната b-moll op. 35, Траурный марш, т. 1–4 (партия левой руки)



Соната b-moll op. 35, Траурный марш, т. 19–20



Особенно много усилий было затрачено (и доныне тратится) на то, чтобы найти слова, способные хотя бы приблизительно охарактеризовать присущий *Сонате* тип выразительности. Неудивительно, что в литературе встречаются **крайние точки** зрения, причем некоторые из них высказываются музыковедами неопозитивистской ориентации. Так, во вступительных аккордах *Сонаты* слышится «трагический ужас или какой-то мучительный вопрос» (Л. Бронарский), в *Doppio movimento* происходит «нарастание возмущения», приводящее к «бурному взрыву» (Ю. М. Хоминьский), Скерцо наделено признаками «демонизма» (З. Яхимецкий), Траурный марш выдержан в характере «героически-трагическом» (З. Хельман), выражает «уныние и душевную боль» (Хоминьский), а Финал представляет собой «кошмар» (А. Эйнштейн), «катастрофу» (Хельман) и «трансцендирует категориями утешения и сомнения» (Й. Кайзер). Несомненно, *Соната b-moll* отражает состояние сознания и подсознания художника, переживающего «пограничную ситуацию»²⁷⁷.

Хотя *Соната h-moll* op. 58, сочиненная в Ноане летом 1844 года, то есть спустя шесть лет после *Сонаты b-moll*, в некоторых отношениях близка ей, отличий между двумя сонатами больше, чем сходства. Как и в *Сонате b-moll*, драма здесь разворачивается в четыре этапа; как и там, традиционные части сонатного цикла приобретают специфический оттенок, обусловленный их связью с жанрами романтическими *par excellence*. В начальном Allegro и финальном рондо слышатся признаки «балладности», вторая часть представляет собой скерцо, тогда как третью в первом приближении можно назвать ноктюрном. По смыслу, характеру и звучанию *Соната h-moll*, в отличие от своей предшественницы, отнюдь не трагична; в ней нет напряженности, обусловленной сопоставлением экстремальных средств выразительности в рамках необычайно лапидарной формы. Чувствуется, что при ее создании автор философски дистанцировался от окружающего мира. Моменты, насыщенные порывистой энергией, — такие, как начальные такты первой и последней частей, — равно как и редкие мощные, устрашающие акценты оказываются в тени длительных эпизодов, в которых преобладают рефлексия, созерцательность или свободная игра воображения. *Соната* особенно богата моментами исключительной и неповторимой красоты. Не случайно многие комментаторы считают ее непревзойденной. Согласно Я. Ивашкевичу, музыка Шопена именно здесь «достигает своей кульминации»²⁷⁸. По мнению Т. А. Зелинского, *Соната h-moll* — «прекраснейшее и глубочайшее творение Шопена, вершина его искусства»²⁷⁹. Даже критичный А. Хедли не может сдержать восторг: «Четыре части *Сонаты* содержат лучшее из того, что когда-либо было создано для фортепиано»²⁸⁰.

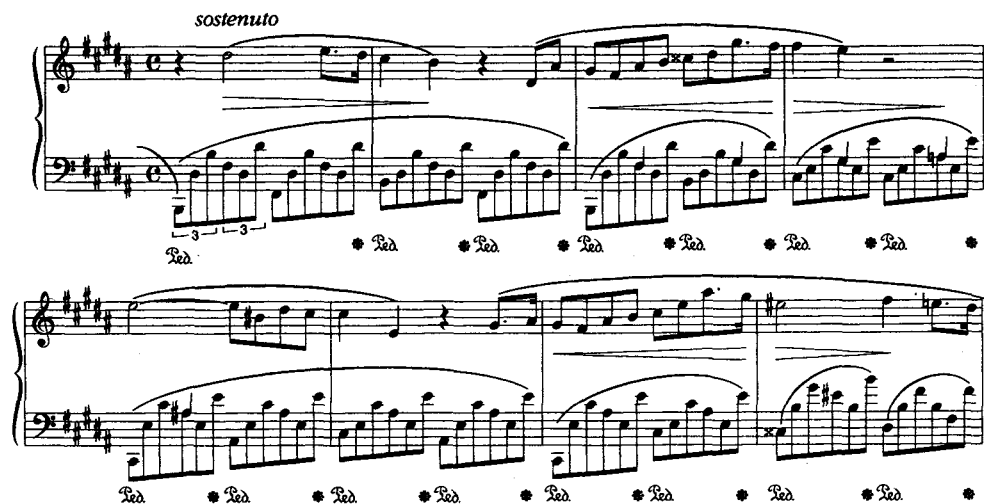
Первая часть, *Allegro maestoso*, открывается без всяких вступлений сильной и выразительной главной темой, выступающей в функции мотто:

Соната h-moll op. 58, *Allegro maestoso*, т. 1–4



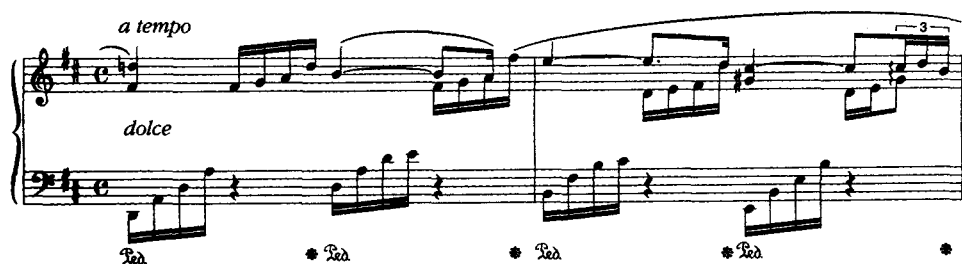
Ее отголоски дадут о себе знать в разработке, но сама тема исчезнет, уступая место все новым и новым идеям. Существует мнение, что Шопен здесь расточителен, но скорее он просто щедр. Фразы и музыкальные мысли, сменяющие одна другую, заявляют о себе достаточно отчетливо, но все они вовлечены в единый поток оживленного развертывания. Интенсивность этого потока снижается с началом лирического, квазиноктюрнового напевного *sostenuto* (D-dur) — в экспозиции оно выполняет функцию побочной темы. Своим спокойным тоном и «просветленной одухотворенностью»²⁸¹ она противостоит напору мотивов, производных от главной темы; она же заполняет собой практически всю репризу, выдержанную в одноименной тональности H-dur:

Соната h-moll op. 58, *Allegro maestoso*, т. 151–158



Среди щедро разбросанных мыслей, развивающих и комментирующих это *sostenuto*, особенно незабываема утонченная заключительная тема, словно родившаяся из импровизации и родственная *Прелюдии cis-moll* op. 45 и эпизодам ad libitum *Фантазии f-moll* op. 49:

Соната h-moll op. 58, *Allegro maestoso*, т. 74–81





Скерцо примечательно легкостью и изяществом (*leggiero*), поистине идеальной симметрией и тональностью (Es-dur), представляющей другой мир. В трио обращают на себя внимание непривычная для жанра сонаты квазифольклорная бурдонная фактура и штрихи, воздействующие подобно неожиданным *tremolo*:

Соната h-moll op. 58, Скерцо, т. 77–103



Третья часть, *Largo*, играет в *Sonata h-moll* примерно ту же роль, что и Траурный марш в *Sonata b-moll*. Это центр всей композиции, подготовленный как задумчивой лирикой *sostenuto*, так и этими пугающими и внезапными акцентами в трио Скерцо. Именно о них напоминают вступительные такты *Largo*: октавы *fortissimo* в обостренном пунктирном ритме, открывающие путь ноктюрновому *cantabile* в H-dur. Здесь ощущается сходство с патетической поступью *Ноктюрна c-moll* из оп. 48, но созерцательность в данном случае превалирует над драматизмом:

Sonata h-moll op. 58, *Largo*, т. 1—8

Средний раздел *Largo*, еще одно *sostenuto* (E-dur), углубляет ощущение замедления хода событий. Время остановилось, музыка полностью отдается философскому созерцанию.

Финальное *Presto*, *ma non tanto*, возвращает к тому, с чего начиналось *Allegro*, к выразительным, рельефным жестам, мощному натиску и балладному тону; последний подчеркивается «балладным» размером $\frac{6}{8}$. Яхимецкий и Хоминьский усматривают во взволнованной экспрессии финала нечто демоническое:

Sonata h-moll op. 58, Финал, т. 1—16



Финал выполнен в форме рондо по схеме $A B A_1 B_1 A_2 + C$. Но в этой формуле не отражена градационная структура части. Согласно принципам балладной драматургии, с каждым очередным проведением тема преобразуется, что в конечном итоге приводит к заключительной кульминации и мажорной коде в тональности, одноименной по отношению к главной. Таковую концовку можно в самом общем виде назвать оптимистической.

2. Известно несколько попыток определить место сонат Шопена в истории жанра после Бетховена и выявить их наиболее яркие отличительные признаки.

Богатую пищу для размышлений может дать разбор музыковедческих интерпретаций сонат, позволяющий проследить историю их восприятия (Н. Opieński, 1928–1929; Z. Chechlińska, 1964). Как ни удивительно, ни одна из сонат не удостоилась всестороннего аналитического исследования, в полной мере раскрывающего ее своеобразие. Что касается единственной монографии о сонатах, написанной Ю. М. Хоминьским в самом начале пятидесятих годов и опубликованной в двух частично различающихся версиях (1953–1955 и 1960), то эта работа блестящего аналитика и выдающегося специалиста по творчеству Шопена создавалась в плохие времена; серьезные исследовательские процедуры, восходящие к трудам Г. Мерсмана и Э. Курта, соседствуют в ней с общими выводами в духе так называемой теории отражения. Обобщающие труды более позднего времени содержат ряд новых и важных наблюдений, но страдают известной методологической ограниченностью: В. Протопопов (1967) исследовал сонаты сквозь призму теории интонации, Й. Кайзер (J. Kaiser, 1985) попытался истолковать их, пользуясь своеобразной герменевтикой, тогда как Дж. Сэмсона (1985)²⁸² занимали прежде всего такие проблемы, как отношение сонат Шопена к немецкой традиции жанра между Бетховеном и Брамсом и поиск мотивных взаимосвязей внутри каждого произведения (для шопеноведения после Ляйхтентритта последнее стало едва ли не навязчивой идеей).

Сравнительный очерк структурной проблематики сонат Шопена, подкрепленный обзором истории их восприятия, содержится в упомянутой новой работе З. Хельман (1993). Согласно исследовательнице, шопеновская концепция сонаты «безусловно остается в сфере влияния классицизма»²⁸³; сказанное относится как к четырехчастной структуре цикла (с бетховенской перестановкой медленной части и скерцо), так и к трехчастной структуре сонатного allegro. Шопен не пытается «сломать жанровую норму»²⁸⁴. В *Сонате c-moll* структурная новизна сводится к тому, что экспозиция выдержана в одной тональности, а в репризе имеется тональный контраст. В остальных сонатах главными элементами новизны высту-

пают исключение первой темы из состава репризы (первая тема намеком напоминает о себе в коде) и проведение второй темы в одноименном мажоре. Вслед за В. Протопоповым Хельман называет шопеновскую структуру сонатного *allegro* бинарной: первый раздел состоит из экспозиции и ее повторения, второй охватывает разработку и репризу. Примечательно, что этот второй раздел начинается у Шопена примерно в точке так называемого золотого сечения.

Так или иначе, слушая обе «великие» сонаты в «великом» исполнении, трудно отделаться от мысли, что с появлением *Sonata b-moll* и *h-moll* этот жанр, сохраняя связь с классической структурной нормой, подвергся качественному преобразованию. Классические структуры обогатились романтическими элементами, которые прежде в сонатах отсутствовали или встречались лишь изредка; их истоки — в шопеновских балладах, ноктюрнах, скерцо и этюдах. Их объединение в целое, именуемое сонатой, стало возможно потому, что Шопен построил свой зрелый стиль на основе динамического единства экспрессии и нормы, романтизма и классицизма. Если название «соната» в применении к шопеновским опусам 35 и 58 шокировало его современников, то ныне оно, по словам Й. Кайзера, «поддается логическому обоснованию, психологическому оправданию и герменевтическому пониманию»²⁸⁵. Чтобы разъяснить сущность шопеновской сонатной идиомы, разбор формы следует дополнить истолкованием экспрессивного синтаксиса.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ:
МЕЖДУ ВИРТУОЗНОСТЬЮ
И РОМАНТИЗМОМ

Шопеновское наследие в области камерной музыки ограничивается четырьмя произведениями, причем во всех четырех фортепиано играет ведущую роль²⁸⁶. Альфред Эйнштейн полагал, что «Шопена трудно представить себе автором струнных квартетов или симфоний»²⁸⁷, — и это утверждение никто не оспаривает. Но проблема вовсе не так проста, как кажется. Шуман ставил шопеновское *Трио g-moll* в один ряд с *Трио B-dur* Бетховена и *Трио Es-dur* Шуберта. Некоторые специалисты считают *Сонату g-moll* для фортепиано и виолончели важнейшим звеном между камерной музыкой Бетховена и камерной музыкой Брамса. Хотя репутация обоих произведений далеко не бесспорна, они заняли прочное место в истории камерной музыки XIX века.

Самые острые критические замечания были высказаны Ф. Никсом (1888) и В. Желеньским (1891), позднее Б. Шарлиттом (B. Scharlitt, 1919) и Г. Ляйхтентриттом (H. Leichtentritt, 1920). Никс не услышал в музыке *Сонаты* ор. 65 ничего, кроме «усилия, болезненного усилия»²⁸⁸. Что касается Желеньского, то в обоих упомянутых инструментальных циклах (ор. 8 и 65) он усматривал «те же дефекты, что и в фортепианных сонатах, и еще меньше творческого воображения»²⁸⁹. Противоположное мнение наиболее убедительно прозвучало в работах З. Яхимецкого (Z. Jachimecki, 1949), Ю. М. Хоминьского (J. M. Chomiński, 1978), А. Ходковского (1982) и М. Пиотровской (1993). Согласно Ходковскому, концепция *Трио g-moll* «совершенно оригинальна и не имеет аналогий в камерной музыке того времени»²⁹⁰, а Пиотровская называет *Сонату g-moll* «безусловно самым выдающимся из поздних произведений Шопена»²⁹¹. Встречаются и более осторожные, уравновешенные высказывания; их авторы в той или иной мере согласны с Дж. Сэмсоном (1985), который не без оснований полагал, что «Шопен, судя по всему, не был наделен большим талантом сочинять для струнных»²⁹².

Тем не менее у Шопена явно был любимый струнный инструмент — виолончель, с ее глубоким и напевным звучанием. Некоторые из своих прекраснейших мелодий он поручил виолончельному регистру фортепиано. Музыка для фортепиано и виолончели Шопен писал в расчете на конкретных исполнителей. *Полонез C-dur* (1829—1830) предназначался для такого хорошо подготовленного музыканта-любителя, как князь Антони Радзивилл. Ему же посвящено и *Трио g-moll* (1828—1829). В сотрудничестве с выдающимся французским виолончелистом Огюстом Франкоммом Шопен сочинил *Большой концертный дуэт E-dur* (1832). С мыслью о нем же как ансамблевом партнере создавалась *Соната g-moll* (1846—1847). Виолончельная партия в произведениях варшавского периода, предназначенных для князя, ограничивается сравнительно простыми приемами и оборотами, тогда как фактура парижских произведений явно рассчитана на технически оснащенного профессионала²⁹³. В ранних дуэтах партия фортепиано блестяща и виртуозна, в поздней *Сонате* от пианиста требуется прежде всего выразительная игра. В ранних произведениях фортепиано в основном сопровождает виолончель, экспонируя и варьируя темы на фоне эффектных пианистических фигураций, в *Сонате* же оба инструмента вступают в полноценный диалог.

Полонез ор. 3 и *Соната* ор. 65 разделены без малого двумя десятилетиями. За это время стиль Шопена, естественно, претерпел кардинальные изменения. Если ранняя камерная музыка Шопена всецело принадлежит виртуозному стилю *brillant*, то *Соната* представляет его экспрессивную зрелую манеру, в которой уже слышатся элементы постромантизма.

1. Фортепианное трио

Свое самое раннее камерно-инструментальное произведение Шопен сочинил в период учебы у Эльснера и посвятил князю А. Радзивиллу. Работа над *Трио g-moll* растянулась на сравнительно долгий срок и, по-видимому, шла нелегко, о чем свидетельствуют некоторые высказывания в письмах того времени. Начатое весной 1828 года, «не вполне оконченное» осенью и «все еще не оконченное»²⁹⁴ зимой, *Трио g-moll* ор. 8 было полностью завершено, скорее всего, только осенью следующего года. Но уже летом 1830 года, после одного из исполнений, Шопен задумался над тем, что альт, возможно, был бы «сильнее против виолончели»²⁹⁵ — «сильнее» по сравнению со скрипкой, самый высокий регистр которой Шопен практически не использует.

Трио g-moll — произведение переходного периода. Оно создавалось сразу после *Фантазии на польские темы* и *Рондо à la краковяк* и непосредственно перед *Концертом f-moll*; таким образом, хронологически оно располагается между вершинными достижениями стиля *brillant* и первой в творчестве Шопена эманацией романтизма. Трио свидетельствует о преодолении внешней виртуозности и о готовности молодого композитора принять раннеромантический «тон». Вместе с тем в первых же тактах обнаруживается нечто бетховенское: размах и смелость выразительных музыкальных жестов:

С *Трио* Бетховена — последним, *B-dur* op. 97 — Шопен познакомился в октябре 1829 года. Оно произвело на него «большое впечатление»; по его собственным словам, он давно не слышал «ничего столь же великого»²⁹⁶. Но это произошло не до, а после создания собственного трио. Можно предполагать, что из камерной музыки Шопен к тому времени знал «постклассицистские» по форме и фактуре фортепианные трио и квартеты Ю. Эльснера, Ф. Лесселя и Ю. Дещиньского, «сентименталистские» струнные квартеты К. Курпиньского и старшего товарища по учебе И. Ф. Добжиньского, а также те виртуозные композиции Ф. Риса, И. Н. Гуммеля и И. Мошелеса, которые были доступны в Варшаве. Именно с осени 1829 года Шопен начал проявлять повышенный интерес к камерной музыке; завершив *Трио g-moll*, он, видимо, надеялся на то, что оно не будет последним. Поэтому в первом издании (1832) этот опус назван *Premier Trio pour piano, violon and violoncelle*.

16*

мышления, тогда как в возвышенном и страстном (*appassionato*) *Adagio sostenuto* (Es-dur) предвосхищается романтический тип:

Trio g-moll op. 8, *Adagio*, т. 21–28

The image displays a musical score for the Trio g-moll op. 8, Adagio, measures 21–28. The score is written for piano and features a variety of musical notations. The top system shows a piano part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, marked with *appassionato* and *p*. The middle system shows a piano part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, marked with *sfz*, *f*, *sfz*, *sfz*, and *p*. The bottom system shows a piano part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, marked with *appassionato*, *p*, and *sempre*.

В финальном рондо (*Allegretto*) господствует танцевальная стихия; по существу это стилизованный краковяк.

Даже такой суровый критик, как Л. Рельштаб, назвал *Трио* (в 1833 году) «произведением, заслуживающим признания» и представляющим «самое лучшее направление современной музыки»²⁹⁷. Шуман (в рецензии 1836 года) не скрывал своего восторга: «Разве оно не благородно, как только возможно, не возвышенно, как самая поэтичная из песен, не оригинально в деталях и в целом?»²⁹⁸. В первой польской рецензии, авторства А. Войковского, говорилось, что в произведении имеется «какая-то всеохватывающая сила, соединенная с печалью, а иногда и с мужественным отчаянием»²⁹⁹.

Позднее *Трио* подвергалось критике (Н. Leichtentritt, 1920: «[Шопен] боязливо придерживался простейших приемов») или оценивалось сдержанно (Z. Jachimecki, 1949: «удивительно узкий диапазон идей...»). Лишь в последнее время о нем снова стали отзываться с похвалой, иногда преувеличенной. Так, согласно М. Пиотровской (1993), *Трио* op. 8 «несомненно, выдерживает сравнение с *Концертами* op. 11 и 21»³⁰⁰, а А. Ходковский (1982) приписывает ему «художественное совершенство» и считает его форму «в некоторых отношениях

беспрецедентной», а фактуру — «новаторской». С подобными оценками трудно согласиться, зато мы безоговорочно принимаем другое утверждение того же автора: «в истории европейской музыки *Трио g-moll* [...] наряду с фортепианными трио Шуберта, Мендельсона и Шумана принадлежит к самым выдающимся романтическим образцам жанра»³⁰¹.

2. Произведения для фортепиано и виолончели

Три произведения, в которых Шопен соединил звучание виолончели со звучанием фортепиано, с точки зрения характера, стиля и художественной ценности принадлежат двум разным мирам. Один из этих миров представляют две юношеские композиции: *Блестящий полонез* ор. 3, созданный в 1829 году в радзивилловском замке Антонин, и парижский *Большой концертный дуэт* 1832 года. Ко второму миру относится *Соната g-moll* ор. 65 (1847) — зрелое произведение, памятник шопеновского «последнего стиля».

1. Оба юношеских опуса имеют несколько общих черт. Это до известной степени композиции «на случай», приспособленные к требованиям конкретного «заказа». Как в *Полонезе*, так и в *Большом дуэте* важнейшую структурную функцию выполняет виртуозный элемент, а фактура, форма и поэтика обуславливаются принципами стиля *brillant* в его варшавско-венской (*Полонез*) или парижской (*Дуэт*) вариантах. Наконец, в обоих произведениях принятые условности превалируют над творческим самовыражением.

Блестящий полонез C-dur ор. 3 — одно из тех немногих произведений, время и обстоятельства создания которых хорошо документированы, а характер определен самим композитором. Стоит процитировать письмо Шопена Тытусу Войцеховскому, написанное в ноябре 1829 года, сразу по возвращении домой из Антонина от князя А. Радзивилла: «У него я написал *alla polacca* с виолончелью. [Там] нет ничего, кроме блестящих украшений для салона, для дам». Затем следует разъяснение: «Мне, видишь ли, хотелось, чтобы к[нягиня] Ванда [чему-нибудь] научилась. Будто бы я все это время давал ей уроки...»³⁰².

Полонез, выполненный в форме рондо, предваряется Интродукцией, которую Шопен дописал полтора года спустя. Выразительная, типично «полонезная» тема, порученная вначале виолончели (*con spirito*), а затем повторяемая в партии фортепиано (*elegantamente*), «ложится на слух», пожалуй, слишком легко:

Полонез C-dur ор. 3, *Alla polacca*, т. 1—6





Полонез C-dur op. 3, Alla polacca, т. 11–14



Партия фортепиано ограничивается немногими повторяющимися, эффектными, но вполне стандартными пианистическими фигурациями. В партии виолончели сколько-нибудь сложные приемы и высокий регистр избегаются — ясно, что она предназначена для любителя. Что касается Интродукции, то ее фактура сложнее, в ней есть хроматизмы и украшения. Готовя *Полонез* к публикации в Париже, Шопен несколько обогатил музыку в техническом отношении — например, ввел двойные ноты, которых не было в исходной версии³⁰³.

Репутация *Полонеза* op. 3 никогда не была особенно высока. Никс вполне справедливо назвал его «салонной пьесой» с главной темой «на грани банальности»³⁰⁴. С точки зрения Хьюнекера, он годится в лучшем случае «для будуара великосветской дамы»³⁰⁵. Лишь З. Яхимецкий высказался менее безжалостно. По его мнению, хотя в смысле «великолепия и блеска» тема *Полонеза* op. 3 уступает *Полонезу* op. 22, более ранней пьесе тоже присуща «бравурная жилка»³⁰⁶.

Большой концертный дуэт на темы из «Роберта-Дьявола» тоже, как правило, оценивается невысоко. Видимо, самая резкая оценка принадлежит Хьюнекеру: «[Дуэт] выдержан в стиле салона 1833 года, именно в том году он и был напечатан — простой, скучный, лишь немногим превосходящий аналогичные произведения Берио и Осборна. Поверхностно эlegantный, изобилующий бессодержательными пассажами, этот дуэт, несомненно, создавался ad hoc — только ради денег»³⁰⁷.

Действительно, Шопен соблазнился выгодным заказом — кстати сказать, первым, который был ему сделан в Париже. Издатель Мейербера Морис Шлезингер, желая укрепить успех *Роберта-Дьявола*, впервые поставленного на сцене Королевской академии (Парижской оперы) в ноябре 1831 года, заказал нескольким парижским композиторам фантазии, парафразы и вариации на темы из этой

оперы. Шопен принадлежал к числу ее почитателей. Очарованный «романтичностью» оперы и роскошью постановки, он не скрывал своего восторга: «Это шедевр новой школы. [...] Мейербер обессмертил себя!»³⁰⁸. Композитор избрал для парфразирования три темы из *Роберта-Дьявола*: романс из первого акта (*Andantino*, E-dur), один из хоров (*Allegretto*, A-dur) и финальный терцет (*Andante cantabile*, h-moll). В соответствии с условностями жанра собственно дуэту предшествует фортепианное вступление, производящее впечатление записанной импровизации, а целое завершается бравурной кодой (A-dur) для обоих инструментов.

В создании *Большого концертного дуэта* принял участие Огюст Франкомм — виолончелист Его Величества и солист Королевской академии. Предполагалось, что его роль в этом тандеме была сугубо «рекламной»³⁰⁹, но сохранившийся автограф позволяет с уверенностью утверждать, что речь должна идти о полноценном соавторстве. Партия виолончели написана с большим знанием технических возможностей инструмента и, подобно партии фортепиано, рассчитана на демонстрацию виртуозности, оперируя двойными нотами и флажолетами, хроматическими гаммами в быстром темпе, пассажами из ломаных октав и всевозможными мелизмами³¹⁰.

Любопытно, что Шуман, охарактеризовав *Большой дуэт* как «пьеску, предназначенную для салона», тем не менее признал, что «даже в этом низком салонном стиле Шопен проявил присущие только ему одному грацию и изысканность»³¹¹:

Большой концертный дуэт E-dur, т. 195–202

The image shows the first system of the musical score for Chopin's 'Grande Duo Concertant' in E major, Op. 195. The top staff is for Violoncello (Cello) and the bottom staff is for Piano. The Violoncello part begins with a melodic line marked 'con sentimento' and 'dolce'. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios, marked 'sempre piano'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

2. Работа над *Сонатой g-moll* оп. 65 растянулась надолго и протекала в атмосфере борьбы с материалом, который трудно поддавался адаптации к принципам нового стиля, а также, возможно, борьбы с самим собой. О том, насколько трудно

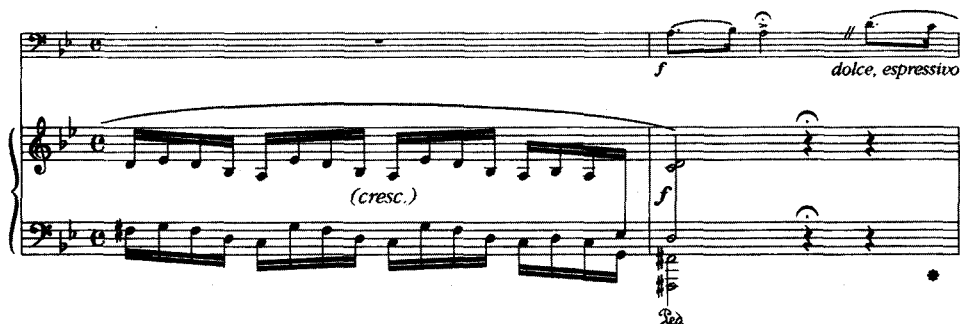
рождалось это произведение, свидетельствуют двести с лишним страниц эскизов, которые ныне разбросаны по всему миру и хранятся в библиотеках (Варшава, Париж) и частных коллекциях.

Исходный замысел *Сонаты* возник, судя по всему, уже в 1845 году в Ноане и достаточно быстро оформился в сравнительно ясную концепцию: по возвращении в Париж, сообщая семье о своих делах, Шопен упомянул о желании «завершить сонату с виолончелью»³¹². Какую-то ее часть он, действительно, должен был написать, поскольку в декабре того же года с удовлетворением сообщал о «репетициях с Франкоммом»³¹³. *Соната* посвящена именно Франкомму — возможно, потому, что ее звуковая форма сложилась под влиянием его искусства. Но окончательное завершение *Сонаты* откладывалось, ибо Шопена постоянно беспокоили сомнения. Год спустя он признавался: «Что касается моей сонаты с виолончелью, то я ею то доволен, то нет. Бросаю ее в угол, потом подбираю»³¹⁴. Точка была поставлена только в начале 1847 года. Среди первых слушателей произведения были Эжен Делакруа и Дельфина Потоцка. Соната вызвала как восторженные, так и критические отклики. По воспоминаниям Камиллы О'Мира, некоторым слушателям первая часть показалась «перегруженной и недостаточно ясной». Поэтому во время публичной премьеры *Сонаты*, состоявшейся на последнем парижском концерте Шопена (16 февраля 1848 года), эта часть была опущена.

Несомненно, в музыке *Сонаты g-moll* мы слышим голос другого Шопена — не того, который хорошо известен нам как автор *Сонат b-moll* и *h-moll*. Этот Шопен, пожалуй, несколько причудлив, местами его трудно узнать, но он столь же великолепен, пленителен и прежде всего удивителен. В нем соединены противоположности: почти наивная простота со зрелой умудренностью, спонтанность и бетховенский размах — с рефлексией и отстраненностью.

С точки зрения формы *Соната g-moll* может рассматриваться как новый вариант модели, воплощенной в двух предыдущих сонатах. Сказанное в равной степени относится к начальному *Allegro* и к циклу в целом. При этом в *Сонате g-moll* сильнее дают о себе знать признаки так называемого монотематизма, который вскоре станет важнейшим атрибутом позднеромантической и постромантической сонаты. При первом же вступлении виолончели звучит секундовый мотив, функционирующий почти как мотто, как барочная «эмблема» произведения:

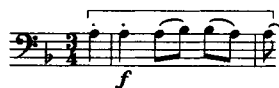
Соната g-moll op. 65, *Allegro moderato*, т. 7–12





Далее секундовый мотив появляется в начальных фразах всех частей³¹⁵:

Соната g-moll op. 65, Скерцо, т. 1–2



Соната g-moll op. 65, Largo, т. 1



Соната g-moll op. 65, Финал, т. 1



Хотя название *Сонаты* указывает на некоторый перевес фортепиано, в действительности, при условии адекватного исполнения, оба инструмента ведут равноправный диалог — особенно там, где излагаются и разрабатываются темы. Возможно, в связи с партией виолончели Шопен пользовался советами Франкомма; так или иначе, о ней уже нельзя сказать, что она разворачивается несмело и не использует возможностей инструмента. Что касается экспрессии, то в *Сонате g-moll* происходит «сбалансированное объединение» различных ее типов, но доминирующая роль принадлежит тому типу, который Ю. М. Хоминьский называет трагическим и пессимистическим³¹⁶.

Allegro moderato разворачивается в характере баллады. С точки зрения фактуры эта музыка предвосхищает Брамса, а с точки зрения тематизма она, можно сказать, почти расточительна. За «эмблематическим» начальным мотивом (т. 1–20) следует главная тема у виолончели (т. 24–35), которая далее, в партии фортепиано, достигает кульминации (т. 36–43):

Соната g-moll op. 65, Allegro moderato, т. 36–39

Побочная тема (*dolce*, B-dur) предстает островком тихой, сосредоточенной лирики. Скерцо (g-moll) выдержано в характере упрямого и, скорее, невеселого танца (возможно, мазурки). Его крайние разделы образуют жесткую рамку для трио — виолончельного *cantabile* (D-dur) в ритме ностальгического вальса (со временем музыка этого рода станет одной из «визитных карточек» Чайковского). Третья часть, Largo (снова в B-dur), поражает наивной простотой «не от мира сего»: так могла бы звучать песня Офелии или беллиниевской Сомнамбулы. По мнению Ф. Никса, это Largo, объемом в 27 тактов, «слишком незатейливо для сонаты», а Ю. М. Хоминский называет его «лирическим интермедцо». В свою очередь, М. Пиотровска усматривает эффект своеобразной причудливости или «отчуждения» в хроматическом сдвиге, который происходит между фразами в B-dur и As-dur (т. 15–17); по ее мнению, Шопен дает здесь волю «романтической иронии»³¹⁷:

Соната g-moll op. 65, Largo, т. 14–17



В финальном Allegro господствует ритм тарантеллы. Подобно первой части, финал содержит целый ряд «юношеских жестов родом из Бетховена»³¹⁸. По форме это рондо, причем так называемого градационного типа, устремленное к заключительному апофеозу, где g-moll сменяется одноименным мажором, знаменующим преодоление пессимизма. Вдобавок в этой части *Сонаты* дважды появляются видения «альтернативного мира» (куплеты в c-moll и d-moll):

Соната g-moll op. 65, Финал, т. 35–42



История восприятия *Сонаты g-moll* изобилует дискуссиями, в ходе которых высказывались прямо противоположные оценки. Это произведение все еще способно раздражать своей «загадочностью»³¹⁹, неоднозначностью концепции, непохожестью на остальную музыку Шопена. В очередной раз уместно вспомнить суждение Ф. Никса, весьма характерное не только для него, но и для того культурного круга, к которому он принадлежал: начальное Allegro он уподобил «усеянному сорняками бесконечному полю, на котором кое-где встречаются цветы»³²⁰. Критические отзывы о *Сонате* находим у Ф. Хёзика и Г. Ляйхтентритта. Лишь З. Яхимецкий (Z. Jachimiecki, 1949) одним из первых усмотрел в *Сонате* своеобразную

привлекательность, обусловленную новаторской стилистикой; этот вывод аналитически подтвердил Ю. М. Хоминьский (J. M. Chomiński, 1960), а У. Дамлер-Кирпал (1973), основываясь на нем, назвала *Сонату g-moll* «одним из самых выдающихся образцов данного жанра в мировой литературе»³²¹. В последнее время *Соната g-moll*, наряду с *Баркаролой* op. 60 и *Полонезом-фантазией* op. 61, вызывает особый интерес музыковедов как произведение, репрезентативное для «последнего стиля» Шопена. В связи с ней открываются новые аспекты, сталкиваются различные точки зрения, появляются знаки вопроса. Согласно Дж. Кальбергу, *Соната* свидетельствует о колебаниях, испытываемых Шопеном на пороге смены стиля, о конфликте между новыми тенденциями в сфере тональности и традицией жанра³²². По мнению В. Новика, в период работы над *Сонатой* произошла «радикальная смена исходной концепции формы» обеих средних частей³²³. Й. Кайзер полагает, что Шопен «не был до конца уверен» в *Сонате*, поскольку сознавал, что она не вполне сбалансирована: в крайних частях «виолончель до известной степени играет роль придатка к неумеренно разросшейся партии фортепиано»³²⁴. Дж. Сэмсон, напротив, убежден, что оба инструмента составляют ансамбль более уравновешенный, чем в произведениях Брамса или Франка³²⁵. Наконец, для М. Пиотровской «поздняя» *Соната g-moll*, явно развивающая некоторые элементы «раннего» *Трио g-moll*, указывает на то, что в последние годы жизни Шопен вновь обратился к утраченным ценностям и идеалам своей молодости³²⁶.

ЖАНРЫ МУЗЫКИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
С ОРКЕСТРОМ

Все свои произведения для фортепиано с оркестром Шопен сочинил в молодости, между 1827 и 1832 годами. Это было время обучения композиции и возрастающего увлечения пианистической виртуозностью. Судя по всему, Эльснер освободил Шопена от обязанности освоить искусство сочинения для оркестра, но Шопен так или иначе должен был научиться писать для фортепиано с оркестром. Будучи сознательным и активным участником концертной жизни Варшавы, он мог наслаждаться игрой лучших виртуозов Европы, выступавших в зале Национального театра: в 1827 году он присутствовал на концерте Марии Шимановской, а спустя год впервые услышал И. Н. Гуммеля. Со временем он и сам снискал любовь публики. «Знаю, что я понравился дамам и артистам», — так он писал из Вены, где в 1829 году дал свой первый концерт на большой эстраде³²⁷.

Мы мало знаем о том, какие именно концерты и концертные пьесы для фортепиано с оркестром юный Шопен слышал в исполнении других пианистов или разбирали сам по нотам, обнаруженным в варшавских магазинах, где в целом был достаточно широкий выбор. Известно, что в детские и юношеские годы он играл концерты В. Йировеца, Ф. Риса, И. Мошелеса и Ф. Калькбреннера. Он вполне мог знать отдельные концерты модных в то время Гуммеля или Фильда. Но был ли он знаком с фортепианными концертами Моцарта и Бетховена? Источники об этом ничего не сообщают.

Форма, характер и стиль фортепианных концертов и концертных пьес 1820–1830-х годов всецело определялись выдающимися пианистами постклассицистской эпохи. В их искусстве наследие Моцарта подверглось своеобразной деформации; что касается Бетховена, то они его практически игнорировали. Из форм и жанров, помимо собственно концерта, особой популярностью пользовались формы, виртуозные *par excellence*: рондо, вариации и фантазии типа попури. Господствующим способом высказывания в этой области музыки стал стиль *brillant*. Его

важнейшими особенностями — как в композиционном, так и в исполнительском аспекте — были блеск и бравурность, техническое совершенство, ориентация на демонстрацию виртуозных качеств и на внешний эффект.

Об увлечении Шопена стилем *brillant* свидетельствуют уже некоторые из его юношеских полонезов и его ранние вариации и рондо для фортепиано соло. Стиль *brillant* идеально подходил в качестве своего рода исходной предпосылки для жанров фортепианного концерта и концертной пьесы. Он предоставлял возможности, не ограниченные, казалось бы, ничем, кроме эстетического чутья композитора-пианиста и совокупности сложившихся к тому времени условностей. Четыре из шести произведений, созданных Шопеном для фортепиано с оркестром, — *Вариации В-dur на тему Моцарта*, *Рондо F-dur à la краковяк*, *Фантазия A-dur на польские темы* и *Полонез Es-dur*, — всецело выдержаны в этом стиле и, более того, принадлежат к его вершинам. Что касается обоих концертов, то для них стиль *brillant* явился не более чем «предпосылкой», поскольку в них он столкнулся с романтическим типом мышления, ориентированным не на внешний эффект, а на выражение чувств.

1. Концертные пьесы

Итак, правила стиля *brillant* предопределили форму, характер и стиль четырех опусов Шопена, предназначенных для фортепиано с оркестром, но не относящихся к жанру концерта. О степени их зависимости от модных тенденций того времени и их соответствия принятым условностям свидетельствуют придуманные издателями заглавия: *Introduction et grandes Variations brillantes* («Интродукция и большие блестящие вариации») оп. 2, *Fantaisie brillante* («Блестящая фантазия») оп. 13, *Grand Rondeau brilliant* («Большое блестящее рондо») оп. 14 и *Grande Polonaise brillante* («Большой блестящий полонез») оп. 22. О том же еще более выразительно могло бы свидетельствовать сравнение названных концертных пьес с другими образцами стиля *brillant*, созданными композиторами того времени. Все эти произведения оперируют практически идентичным набором пианистических приемов, их фортепианная фактура иногда удивительно близка шопеновской. Тем не менее уже здесь индивидуальный стиль Шопена дает о себе знать, и притом достаточно отчетливо.

1. Хотя каждое из четырех произведений обладает собственной индивидуальностью, между ними есть немало общего.

В соответствии с обычаем, принятым для крупных виртуозных форм, главная часть всякий раз предваряется интродукцией и завершается эффектной концовкой. Интродукция по сравнению с главной частью разворачивается в более медленном темпе и в другом размере; как правило, она производит впечатление записанной импровизации. Концовка может представлять собой относительно самостоятельный раздел (как *Alla polacca* в *Вариациях* оп. 2) или насыщенную фигурациями коду, в которой пианист «под занавес» демонстрирует беглость своих пальцев.

Фактура фортепианной партии во всех произведениях строится по одному и тому же принципу: мелодическая тема или модулирующее последование подвергается диминуции (постепенному дроблению составляющих ее звуков на два или несколько звуков меньшей длительности) или фигурированию, что в конечном

счете ведет к моноритмическому развертыванию этюдного типа. Фактура оркестровой партии дискретна: оркестр почти постоянно находится в тени фортепиано и выходит на первый план только на стыках разделов формы. Можно сказать, что он ведет себя как танцовщик в классическом балете, ассистирующий прима-балерине в ее разнообразных и бесконечных эволюциях. Таким образом, в соответствии с условностями стиля *brillant* оркестр играет сугубо подчиненную роль, но местами и он получает возможность «блеснуть» — например, в *Adagio Вариаций В-dur* (реплика литавр в т. 2) или в *Scherzando Краковяка F-dur* (*pizzicato* струнных, сопровождающее октавный унисон фортепиано).

Еще одна тенденция, общая для названных опусов, не имеет отношения к правилам стиля *brillant* и заключается в том, что во всех четырех пьесах так или иначе подчеркивается национальный польский элемент. *Фантазию* ор. 13 Шопен написал «на польские темы» (на что указывает ее название), *Рондо* ор. 14 построил на мотивах краковяка и думки, а *Полонезу* ор. 22 придал подходящий к случаю героический тон. Завершение *Вариаций на тему из «Дон Жуана»* торжественным полонезом (*Alla polacca*) можно было бы оценить как проявление ходячего патриотизма, если бы не то обстоятельство, что этот танец звучал на балах всех стран тогдашней Европы.

2. Все перечисленные опусы создавались один за другим и позволяют проследить процесс постепенной кристаллизации шопеновской разновидности стиля *brillant*. Созданные в четырех разных формах и жанрах, они точно следуют условностям, принятым, соответственно, в вариациях, рондо, фантазии и хореической композиции.

Вариации В-dur на тему «*Là ci darem la mano*» из «Дон Жуана» Моцарта ор. 2 (1827–1828), сравнительно обширная интерпретация которых была приведена выше³²⁸, — первое произведение, в котором Шопен попытался справиться с оркестром как партнером фортепиано. Попытка удалась, хотя трудно сказать, в какой степени сравнительно робкая трактовка оркестра была обусловлена принципами стиля *brillant*, согласно которым солист непременно выдвигается на первый план, а в какой — отсутствием чувства оркестра. Главную функцию в *Вариациях* выполняют струнные, создающие аккордовый фон для неутомимого фортепиано:

Cantabile e molto legato *Вариации В-dur* ор. 2, Вариация V, т. 10–11

The musical score shows the piano part (I) and the orchestra part (II). The piano part is marked 'espress. PPP' and features a melodic line with a trill and a crescendo. The orchestra part is marked 'p' and features a sustained harmonic background. The tempo is 'Cantabile e molto legato'.

Почти все оркестровые tutti — это ригурнели, которыми завершаются отдельные вариации. Диалог между фортепиано и оркестром происходит только в крайних разделах. Имитация, использованная во вступительном Largo, ассоциируется не столько с практикой контрапункта, сколько с чередованием мотива и эхо. Особенно красиво звучат те места произведения, где фортепиано представлено самому себе, — например, при переходе от интродукции к теме или в третьей вариации.

Следующий опыт сочинения музыки не только для фортепиано был осуществлен в *Рондо à la краковяк F-dur* op. 14 (1828) — безусловно самом совершенном из всех шопеновских рондо³²⁹. Надо сказать, что этот опыт полностью удался. В *Краковяке* роль оркестра настолько заметна, что обойтись без него едва ли возможно. Оркестр не только обеспечивает фон для тем и фигураций фортепиано, но и усиливает их ритмическую выразительность и подчеркивает танцевальный аллюр, прерывает монолог фортепиано неожиданными ригурнелями, дополняет мотивы в партии фортепиано отзвуками валторн и деревянных духовых, обогащает фактуру чередованием разных штрихов (*legato* и *staccato*, *pizzicato* и *arco*) у струнных. Шопен использует оркестр экономно, но к месту. В интродукции он создает пасторальную атмосферу (которая спустя несколько мгновений будет рассеяна под напором танцевальной стихии), поручая квазиречитатив в характере куявяка двухоктавному унисону в верхнем регистре фортепиано, сопровождая его «стоячими» аккордами струнных в низком регистре и в качестве дополнительной краски вводя слегка акцентированные реплики валторн. Звуковой результат получился исключительно красивым и — как он сам не без удовлетворения отметил — «оригинальным»³³⁰.

Фантазия на польские темы A-dur op. 13 была написана, вероятно, сразу после «краковского» *Рондо* и, несомненно, перед *Концертом f-moll*. Считается, что произведение было начато в 1828 году и завершено в 1829-м. До премьеры, состоявшейся в марте 1830 года, Шопен в своих письмах молчит об этом «попурри на польские темы». Умеренная реакция главного адресата *Фантазии* — варшавской публики — его несколько смутила. Возможно, он играл слишком тихо и на слишком камерном инструменте — между тем *Фантазия* изобилует моментами утонченными и «хрупкими». В этом смысле она может считаться антиподом *Рондо à la краковяк*. *Фантазия* также апеллирует к национальному чувству, но в несколько сентиментальном ключе. Каждая из ее трех тем — усадебный романс о Лауре и Филоне, украинская думка, приписываемая К. Курпиньскому³³¹, и куявяк из-под Служева — своим появлением вносят в *Фантазию* своеобразный милый, близкий тон. Шопен углубляет его, варьируя и парафразируя темы, обогащая их изысканными мелодическими украшениями и фигурациями. Темы у него погружены в атмосферу мягкости и спокойствия. Стиль *brillant* предстает здесь в версии не столько блестящей, сколько лирической: *dolce* (это обозначение использовано 28 раз) преобладает здесь над *brillante*, *a leggierissimo*, *delicatissimo*, *cantabile* и *semplice* — над *con forza*, *con anima* и *agitato*. Даже народная думка трансформируется в сентиментально-романтический ноктюрн:

Фантазия *A-dur* op. 13, т. 155–162

Lento, quasi adagio $\text{♩} = 50$

(*p*) *leggiero*

f *sfz p*

Red * Red * Red * Red *

Оркестр выполняет только аккомпанирующую функцию. Почти всю работу выполняют струнные, обволакивающие фортепиано мечтательной аурой. Реплики деревянных духовых и валторн напоминают о мотивах темы, заглушаемой бурными фигурациями фортепиано.

Полонез *Es-dur* op. 22, изданный в 1836 году под названием *Grande Polonaise brillante précédée d'un Andante spianato* («Большой блестящий полонез, предваренный *Andante spianato*»), в своей главной, «полонезной» части воплощает ту версию стиля *brillant*, которая в наибольшей степени соответствует значению слова *brillant*. Он действительно блестящ, бравурен и эффектен. В теме, наделенной характерной «полонезной» конфигурацией, слышатся героические акценты, которые, впрочем, очень скоро расторяются в фигурациях и фиоритурах:

Полонез *Es-dur* op. 22, т. 17–20

Meno mosso $\text{♩} = 96$

sostenuto (*p*)

Red * Red * Red * Red * Red *

Полонез *Es-dur* op. 22, т. 55–58

Произведение сочинялось не сразу. Его замысел родился еще в Варшаве, о чем свидетельствует признание, датированное 18 сентября 1830 года: «Я начал [писать] полонез с оркестром, но только приступил: есть зачин, но нет начала³³²». Предполагается, что танец был завершён в следующем году в Вене. Еще позднее, уже в Париже, — возможно, в связи с концертом 26 апреля 1835-го, на котором Шопен исполнил *Полонез* с оркестром, — было досочинено *Andante spianato* для фортепиано соло, выполняющее функцию интродукции. Конструктивный принцип *Полонеза*, согласно поэтике стиля *brillant*, сводится к чередованию спокойной интродукции и бравурной главной части. *Andante spianato* G-dur в характере ноктурна и колыбельной создает умиротворенное настроение (*tranquillo*), чтобы его смогли нарушить воинственные звучания полонеза, порученные валторнам. Сам танец построен по модели масштабного рондо (A B A C A B A + кода), но в нем можно усмотреть и крупную репризную форму. Роль оркестра ограничивается простым аккомпанементом, который, впрочем, не слишком нужен. Не только *Andante spianato*, но и *Полонез* часто исполняется без оркестра.

Полонез Es-dur вызывает неоднозначные чувства. Он содержит «чудесно изменчивую игру света и красок» (Z. Jachimecki, 1957), демонстрирует «богатство и пышность звуковых узоров» (Т. А. Zieliński, 1993). С другой стороны, он «несколько растянут, и ему не помешало бы большее гармоническое разнообразие» (J. Huneker, 1922); кроме того, «если говорить о гармоническом аспекте, то он не вносит ничего особенного, ничего такого, что могло бы удивить» (H. Leichtentritt, 1922); он сочинен «в бравурной манере, подходящей для легкой оркестровой музыки» (J. Samson, 1985). Видимо, ближе других к истине подходит Хьюнекер, заявляя, что «эта полная жизни пьеса тем не менее не отличается особой глубиной» (J. G. Huneker, 1922). Следовало бы добавить, что именно эти качества *Полонеза* делают его совершенным образцом того стиля, в котором он был сочинен.

2. Концерты

В концертах Шопена объединены две разные, если не сказать противоположные, стихии: чистая игра и глубокая поэтическая выразительность, виртуозность и романтичность. Концерты сочинены по гуммелевской модели, восходящей в свою очередь к Моцарту. Блестящий пианизм, сформировавшийся в более ранних опусах стиля *brillant*, достигает здесь вершины и вместе с тем перестает быть самодовлеющей ценностью. Вместо этого он становится средством выразительности. Метафорически выражаясь, в концертах проявилось подлинное лицо Шопена, которое ранее вуалировалось стилистическими условностями. В обоих концертах индивидуальность композитора впервые выразилась с такой непосредственностью и силой и воплотилась в виде совокупности признаков, составляющих неповторимый и легко распознаваемый шопеновский стиль. Его господствующая черта — «романтичность»; в обоих концертах, особенно в их срединных частях, носящих темповое обозначение *Larghetto*, она принимает раннеромантическую форму «поэтичности».

1. Парадоксально, что язык, которым Шопен пользуется в обоих произведениях, в значительной степени является языком эпохи, точнее того направления, которое известно как стиль *brillant*. Музыку, созданную представителями этого стиля, уже давно почти никто не слушает, она принадлежит истории и если исполняется, то по большей части на «исторических» концертах. При случайном знакомстве с ней поражает степень сходства: использованные в ней стилистические приемы и композиционные процедуры совершенно отчетливо ассоциируются с музыкой молодого Шопена.

О связи языка концертов Шопена с языком произведений стиля *brillant*, расцветшего в творчестве целого поколения композиторов-пианистов, первым написал Арнольд Шеринг (1905). Он предположил, что образцом для концепции *Концерта e-moll* op. 11 мог послужить *Концерт d-moll* op. 61 Ф. Калькбреннера. Впрочем, это не помешало исследователю оценить произведение Шопена очень высоко и назвать его «превосходным, романтическим фортепианным концертом»³³³. Сравнительно-исторические интуиции Шеринга подхватили Дж. Абрахам (G. Abraham, 1939), З. Яхимецкий (Z. Jachimecki, 1949), Я. Ивашкевич (J. Iwaszkiewicz, 1955), Ю. М. Хоминьский (J. M. Chomiński, 1978) и некоторые другие. Дж. Сэмсон (J. Samson, 1985) составил самый обширный перечень отношений родства, обнаруженных в результате подобных изысканий. Оказалось, что помимо Калькбреннера Шопен мог ориентироваться прежде всего на Гуммеля (*Концерт a-moll* op. 85 и *Largo* из *Сонаты fis-moll* op. 81), а также на Дж. Фильда (*Концерт As-dur*) и К. М. Вебера (*Концерт C-dur*). Характерный пунктирный мотив, с которого начинается *Концерт f-moll* и который встречается также в *Allegro maestoso Концерта e-moll* (т. 155), можно найти у Гуммеля, Фильда и Калькбреннера — это своего рода опознавательный знак данного стиля. Знаменитый речитатив из *Larghetto Концерта f-moll* предвосхищается в *Концерте g-moll* И. Мошелеса. Прототип сигнала валторны, объявляющего о начале коды в финале *Концерта f-moll*, обнаружен у Вебера (*Концерт Es-dur*), а прототип эффектного

col legno струнных из того же финала — у Гуммеля (*Концерт a-moll*). Оказалось, что даже такой прием, как использование в финале фортепианного концерта мотивов фольклорного или популярного происхождения, был известен задолго до Шопена: Дж. Сэмсон напоминает, что его практиковали И. К. Бах, Фильд и Вебер. Если говорить о польской музыке, то Шопен мог знать аналогичные случаи у Ф. Лесселя (*Концерт C-dur*, 1810) и Ф. И. Добжиньского (*Концерт Es-dur*, 1824).

То, что Шопен, в исторической перспективе, превзошел всех, чья музыка явилась для него точкой отправления, было обусловлено, естественно, масштабом его дара. Но дело не только в этом. В концертах появилось некое добавочное качество, выделяющее их на фоне остальной концертной музыки того времени.

Шуман воспринял концерты как музыку исключительной ценности. В 1836 году он писал о *Концерте f-moll* в своей характерной экспрессивной манере: «Он стоит так высоко, что лишь с большим трудом можно до него дотянуться, чтобы поцеловать полу его царственной одежды»³³⁴. Флорестан усмотрел ценность произведения в его «поэтичности» (*das Dichterische*), а Эвсебий особенно отметил то, что композитор, в отличие от Гуммеля, «прислушался к голосу Бетховена», а не Моцарта, то есть отошел от уравновешенного классицизма и приблизился к динамичному романтизму. Романтики особенно живо откликнулись на *Larghetto* из *Концерта f-moll*. Лист, не скрывавший своего восторга («абсолютное совершенство»³³⁵), предложил его герменевтическую интерпретацию. Позднейшие комментаторы, как правило, сходились во мнении, что оба концерта — произведения глубоко личные и по-юношески романтические. Упомянутый А. Шеринг, рассуждая в 1905 году о «неповторимой и неотразимой особенностях обоих концертов, благодаря которой они неизменно пользуются такой любовью у слушателей», пришел к выводу, что она «заключается в приподнятой поэтической атмосфере, уводящей в сферы высоких идеалов», а также «в утонченном искусстве модулирования, которое, впрочем, свойственно музыке Шопена вообще»³³⁶. Почти столетие спустя современный музыковед Т. А. Зелинский (1993) высказался в сходном духе. Он говорит о соединении пианистических условностей стиля *brillant* с «неслыханной дотоле утонченной поэзией, мечтательной аурой и изысканностью звучания». По словам исследователя, «даже богатые виртуозные фигуры окутаны новой поэтичностью», которая создается, в частности, «скрытыми в них гармониями и мелодическими фразами»³³⁷.

2. Оба произведения — первые крупные и значительные опусы Шопена, созданные по окончании учебы, — появились на единой творческой волне между осенью 1829-го и осенью 1830 года. Оба были написаны в Варшаве и там же, в Национальном театре, в марте и октябре 1830 года были впервые с большим успехом исполнены публично. После первого концерта Маурыцы Мохнацкий писал в газете «*Kurier Polski*»: «Воистину далеко разнесется слава того, кто так начинает в молодости!»³³⁸.

Концерты не только похожи по форме и стилю, но и вызваны к жизни одними и теми же внутренними мотивами. Из сохранившихся писем Шопена к другу юности Тытусу Войчеховскому известно, что оба концерта создавались в атмосфере первой любви, и это чувство запечатлено в обоих *Larghetto* — срединных частях концертов.

Концерты были изданы в порядке, противоположном порядку их сочинения, что привело к некоторому неудобству: *Концерт e-moll*, по существу второй, со времени первой публикации (1833–1834) функционирует как первый, тогда как более ранний первый, *f-moll* (опубликован в 1836 году), — как второй.

Над *Концертом f-moll* op. 21 Шопен работал с ранней осени 1829 года до ранней весны 1830-го. Впервые он упомянут в письме от 3 октября 1829 года, где помимо рассказа о чувстве к Констанции Гладковской содержится информация о рождении пьесы и разъяснение ее смысла: «Ибо у меня, быть может к несчастью, уже есть свой идеал, которому я преданно, не заговаривая с ним, служу уже полгода, который мне снится, в честь которого возникло *adagio* для моего концерта»³³⁹. Один из немногих немецких теоретиков XVIII века, повлиявших на формирование взглядов Эльснера, Иоганн Адольф Шайбе, предложил в 1745 году следующий «рецепт» сочинения медленной части концерта или сонаты: «Хорошо поступит тот, кто ясно представит себе характер какой-либо персоны, ситуации, страсти и будет напрягать свое воображение так долго, пока ему не покажется, что он слышит голос личности, оказавшейся в данных обстоятельствах». И далее Шайбе дополняет эту мысль: «Композитор, способный сочинять волнующую, выразительную музыку, заслуживает того, чтобы именоваться поэтом»³⁴⁰. Композиторские решения Шопена в данной сфере были, скорее всего, чисто спонтанными, но не исключено, что эстетика XVIII века все же оказала на него какое-то влияние.

Что касается структуры и характера, *Концерт f-moll* построен в соответствии с условностями стиля. Первая из трех частей выполнена в форме сонатного *allegro* с обязательной для жанра концерта двойной экспозицией, вторая — в так называемой песенной форме (типа $A A_1 B A_2$), третья — в форме рондо. Начальное *Allegro*, снабженное определением *maestoso*, разворачивается в пространстве между *con anima* и *sostenuto*: оживленный марш и чередуется с моментами лирической сосредоточенности. *Larghetto* приняло облик ноктюрна, а финальное рондо основано на ритмах куявяка. На первый план в произведении выходят моменты характеристичности и экспрессии; классицистскую структуру *allegro-adagio-presto* вытесняет раннеромантическая последовательность квазимарша, ноктюрна и танца. Но, несмотря на это, части не воспринимаются как отдельные пьесы, а складываются в целостность, объединенную категорией лиризма, которая доминирует в тематизме всех частей *Концерта*.

Материал его первой части составляют три темы: вступительная (и одновременно главная) тема *Maestoso*, дополняющая тема и побочная тема. Пунктирные ритмы и рельефная динамика придают вступительной теме — этому «мotto» всего *Концерта* — характер марша и почти героические черты:

Концерт f-moll op. 21, *Maestoso*, т. 74–79





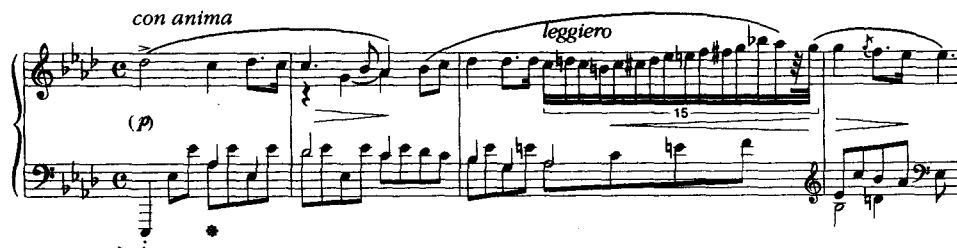
Эта тема становится главной, поскольку играет заметную роль в разработке и присутствует (хотя и намеком) в репризе и коде. Напевная тема, дополняющая главную во второй (сольной) экспозиции, звучит по-моцартовски:

Концерт *f-moll* op. 21, *Maestoso*, т. 82–86



Удивительный момент: чуть ниже эта тема, усиленная октавами, будет проведена еще раз, после чего исчезнет и больше не напомнит о себе. Третья, побочная тема противопоставлена обоим предыдущим, поскольку выдержана в мажоре. Как по тональности (*As-dur*), так и по характеру и фактуре, которые ассоциируются с жанрами ноктюрна и романса, она предвещает вторую часть.

Концерт *f-moll* op. 21, *Maestoso*, т. 125–128



Эта тема, обогащенная новыми фиоритурами, возвратится в репризе; первоначальный *As-dur* с некоторой задержкой уступит место главной тональности.

Larghetto — не просто центральная часть *Концерта*. Оно, можно сказать, придает смысл его существованию. «С первого же аккорда *As-dur*, словно открывающего ворота в храм любви и покоя, Шопен говорит своему инструменту то, что

мог бы сказать кому-нибудь другому». Похоже, в этой метафорической формулировке Я. Ивашкевича³⁴¹ схвачена суть дела. Действительно, с первыми же звуками фортепиано мы оказываемся в ином измерении, оставляя за собой ускоренные ритмы *allegro*. Время словно останавливается. Мелодия, исполняемая *molto con delicatezza*, уносит нас в другой мир — почти нереальный, ассоциирующийся со сновидением или с замедленной съемкой.

Концерт *f-moll* op. 21, Larghetto, т. 6–10



Эта ноктюрновая тема прозвучит еще дважды (A_1 , A_2), всякий раз с большей интенсивностью, хотя и в той же тональности. Шопен проявляет себя здесь как мастер вариационной техники, усиливающий экспрессию путем специфического сгущения мелодической материи:

Концерт *f-moll* op. 21, Larghetto, т. 26–29

Концерт *f-moll* op. 21, Larghetto, т. 75–78

The first system of the musical score for measures 29-40 of the Larghetto movement. The right hand (treble clef) features a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and a descending line. Dynamics include *sostenuto*, *pp*, and *p*. A *Red.* (Reduction) mark is present in the bass line. The system is numbered 29 and 40.

Здесь стоит еще раз напомнить о процитированной выше побочной теме первой части. Можно с уверенностью сказать, что Шопен поручил ей дополнительную функцию предвосхищения звуковой атмосферы *Larghetto*:

Концерт *f-moll* op. 21, Maestoso, т. 273–276

The second system of the musical score for measures 273-276 of the Maestoso movement. The right hand (treble clef) features a melodic line with a fermata. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and a descending line. Dynamics include *con anima*, *dolciss.*, and *rit.*. A *Red.* (Reduction) mark is present in the bass line. The system is numbered 273 and 276.

В соответствии с поэтикой жанра ноктюрна, а также большой арии *da capo*, настроение создается ради того, чтобы его разрушить или, по меньшей мере, чтобы подвергнуть его опасности. Именно такую функцию выполняет вторжение — *con forza* и *appassionato* — знаменитого среднего раздела, где обе руки в октаву, на фоне *tremolando* струнных, воспроизводят страстный, взволнованный речитатив.

Здесь впервые с такой силой дают о себе знать так называемые вторичные элементы — динамика, артикуляция и тембр:

Концерт f-moll op. 21, Larghetto, т. 44—49

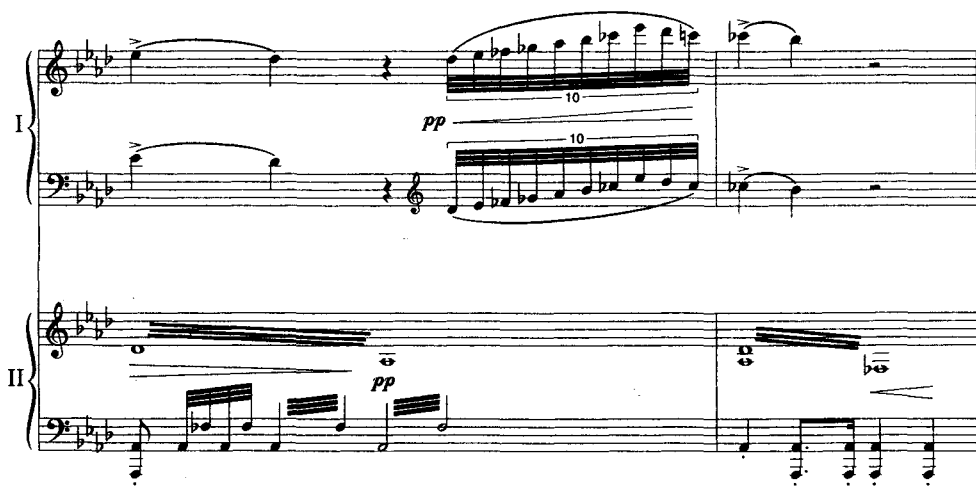
The musical score is presented in two systems, labeled I and II. System I contains the piano (I and II) and woodwinds (Fl., Ob., Cl.). System II contains the piano (I and II) and woodwinds (Cb. (pizz.)).

System I:

- Piano I:** Starts with a *ff* dynamic. A 14-measure phrase is marked with a slur and a '14' above it. The phrase ends with a *dim.* marking. The section concludes with a *appassionato* marking and a crescendo hairpin.
- Piano II:** Starts with a *f* dynamic. A 14-measure phrase is marked with a slur and a '14' above it. The phrase ends with a *dim.* marking. The section concludes with a *sfz* marking, followed by a *mf* marking and a crescendo hairpin.
- Woodwinds (Fl., Ob., Cl.):** Play a melodic line starting with a *f* dynamic, followed by a *sfz* marking, then a *mf* marking, and finally a *dim.* marking.

System II:

- Piano I:** Starts with a *f* dynamic. A 14-measure phrase is marked with a slur and a '14' above it. The phrase ends with a *dim.* marking. The section concludes with a *sfz* marking, followed by a *mf* marking and a crescendo hairpin.
- Piano II:** Starts with a *f* dynamic. A 14-measure phrase is marked with a slur and a '14' above it. The phrase ends with a *dim.* marking. The section concludes with a *sfz* marking, followed by a *mf* marking and a crescendo hairpin.
- Woodwinds (Cb. (pizz.)):** Play a melodic line starting with a *f* dynamic, followed by a *sfz* marking, then a *mf* marking, and finally a *dim.* marking.



Уже при первом публичном исполнении *Larghetto* вызвало восторженную реакцию. «Где бы я ни был, — признавался Шопен, — мне только и говорят, что об этом *Adagio*»³⁴². В 1830 году его «до небес» превозносил М. Мохнацкий³⁴³. В 1949 году З. Яхимецкий назвал эту часть *Концерта* «одной из прекраснейших страниц эротической поэзии XIX века»³⁴⁴, а в 1993 году Т. А. Зелинский выразил сомнение, что во всей мировой музыкальной литературе можно найти другой образец «столь же выразительного, страстного и волнующего любовного признания в звуках»³⁴⁵.

Финальное рондо возвращает романтического слушателя к действительности. Оно увлекает стихийной танцевальностью, восходящей к кувяку. В рондо сталкиваются хореические жесты двух типов. Один из них — мягкий и успокаивающий, *semplice ma graziosamente* («просто, но изящно») — связан с *f-moll'*ной темой-рефреном. Другой — оживленный и задорный, обозначенный *scherzando* или *rubato*, — характеризует музыку куплетов.

Концерт *f-moll* op. 21, *Allegro vivace*, т. 1—4



Концерт f-moll op. 21, *Allegro vivace*, т. 141–148

The image shows a page from a musical score for Chopin's Concerto in F minor, Op. 21, movement Allegro vivace. The score is in 3/4 time and features piano (I and II) and orchestra (Vc, Vne). The piano part includes a scherzando section with triplets and a ppp marking. The orchestra part includes a section for 3 Vn (col legno).

Минорная тональность сообщает танцу легкий оттенок сентиментальности. М. А. Шульц (М. А. Szulc, 1873) даже находит здесь «трогательную задумчивость». Некоторые детали инструментовки — например, сигнальный рог или *col legno* — могут вызвать мимолетную веселую улыбку. Переход от *f-moll* к *F-dur* «под занавес» финала соответствует правилам жанра, хотя может трактоваться и как проявление юношеского оптимизма.

Концерт e-moll op. 11 создавался непосредственно вслед за *Концертом f-moll* и почти в той же «ауре». В процитированном письме от марта 1830 года, сообщив о публичной премьере первого концерта, Шопен информирует о работе над вторым, которая к тому времени продвинулась достаточно далеко: «Перед праздниками допишу *Allegro* из *II Концерта*». В середине апреля он проигрывал его знакомому пианисту, а к середине мая уже существовали *Larghetto* и начало финала. В сентябре он объявил о завершении работы («я уже кончил второй концерт»³⁴⁶), а в октябре сыграл его в Варшаве, на «прощальном» концерте.

Шопен приступил к сочинению своего второго концерта, будучи обогащен опытом, приобретенным в процессе работы над первым. С точки зрения общей концепции эти произведения во многом похожи. *Концерт e-moll* также складывается из *Allegro maestoso* с двойной экспозицией, *Larghetto*, которое здесь носит подзаголовок «Романс», и *Vivace* в форме рондо. Здесь также каждая из частей носит более или

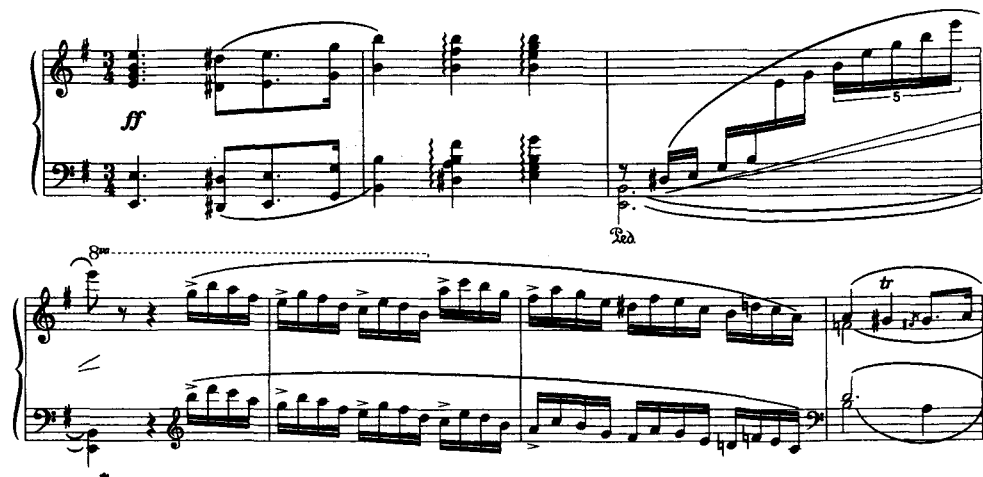
менее явственно выраженный жанровый характер, что указывает на раннеромантический генезис музыки; в первой части слышится очень отдаленное, но несомненное эхо полонеза, вторая наделена чертами романса и ноктурна, а танцевальная третья представляет собой стилизованный краковяк. И в этом *Концерте* центр тяжести приходится на срединную часть — негромкое, но богатое всевозможными красками пение фортепиано; ее обрамляют крайние части, насыщенные блестящими пианистическими парафразами тем и мотивов хореического происхождения.

Allegro maestoso выполнено уверенной рукой и широким жестом, в масштабном, раскованном пианистическом стиле. Объемистая оркестровая экспозиция вводит три главные темы, которые ниже, в фортепианной экспозиции, приобретают несколько измененный облик. Вступительная тема, е-moll, сочетающая витальную энергию с напевностью, в фортепианной экспозиции звучит с почти бетховенским размахом:

Концерт е-moll op. 11, Allegro maestoso, т. 1–8



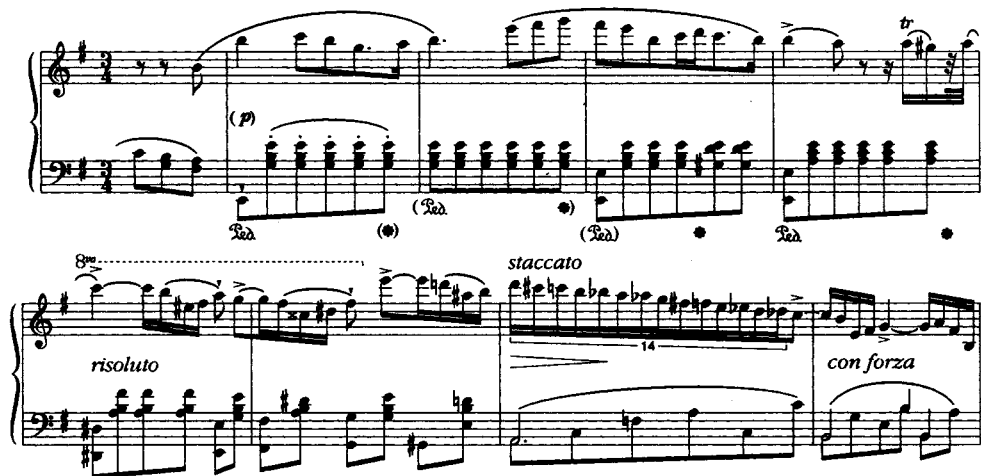
Концерт е-moll op. 11, Allegro maestoso, т. 139–149





Сразу вслед за вступительной появляется главная тема (также в е-молл), напоминающая полонез. На ее происхождение еще более отчетливо указывает фортепианный вариант, с его ритмическими обострениями и характерным «полонезным» аккомпанементом:

Концерт е-молл op. 11, Allegro maestoso, т. 171–178

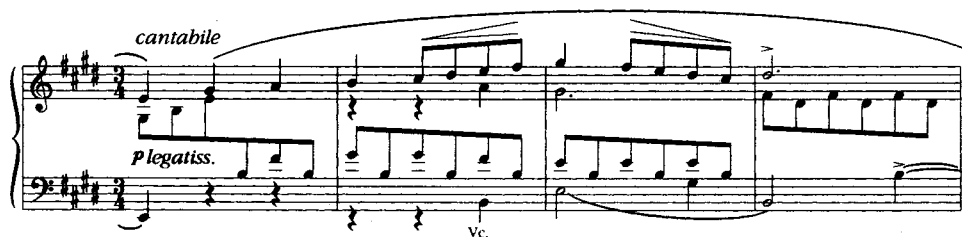


Полонез-фантазия op. 61, Allegro maestoso, т. 116–123



Третья, побочная тема, изложенная в одноименной тональности E-dur (в репризе — в параллельной тональности G-dur), вносит в Allegro «ноктюрновую» певучесть (*cantabile*) и страстное лирическое *espressivo*. Она разворачивается по типу «бесконечной мелодии». По ходу развертывания фактура становится все более и более насыщенной; обширное нарастание (*appassionato, agitato*) приводит к большой кульминации, которой завершается экспозиция:

Концерт e-moll op. 11, Allegro maestoso, т. 61–64



Концерт e-moll op. 11, Allegro maestoso, т. 221–225



Концерт e-moll op. 11, Allegro maestoso, т. 245–249



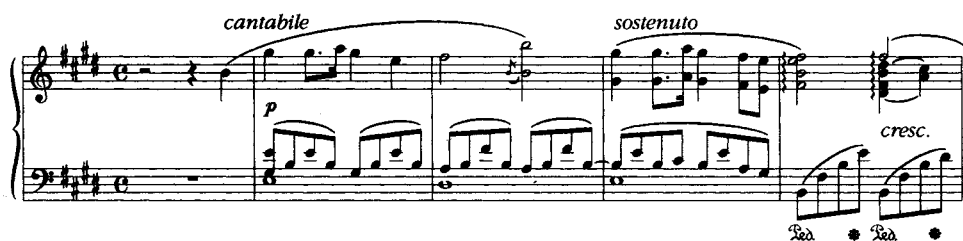
Характер и настроение Larghetto Шопен уточнил в своем хорошо известном комментарии: «Оно не сильное, а скорее похожее на романс, спокойное, меланхоличное и должно производить впечатление доброго взгляда на место, навевающее тысячи приятных воспоминаний. Это словно мечтания прекрасной весенней порой, но при луне»³⁴⁷. Форму Larghetto определить нелегко. Эта музыка подобна импровизации, развивающейся согласно принципам варьирования и переплетения тем. Мечтательная вводная тема (А), порученная засурдиненным струнным (т. 1–10), повторяется в партии фортепиано пять раз, причем с каждым очередным разом — со все более и более изысканной орнаментикой:

Концерт е-молл op. 11, Larghetto, т. 31–34

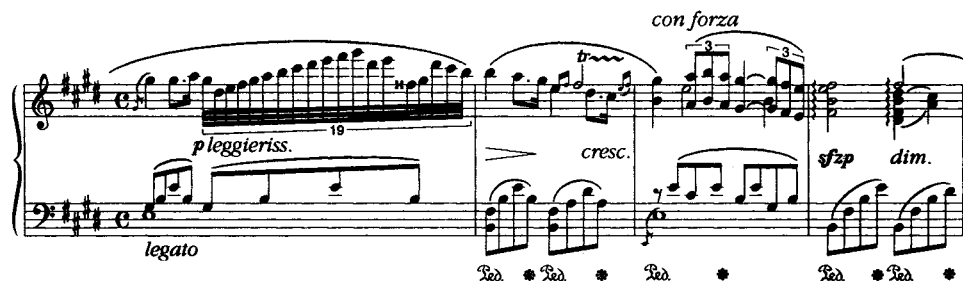


Главная тема (В), *cantabile*, впервые появляется у фортепиано (т. 13–16). Поначалу она покоряет своей простотой; по ходу части она подвергается преобразованиям, которые иногда делают ее неузнаваемой:

Концерт е-молл op. 11, Larghetto, т. 13–16



Концерт е-молл op. 11, Larghetto, т. 54–57



Наконец, третья тема (С) появляется лишь однажды, в середине части; характером выразительности (*agitato*) и минорной тональностью (*cis-moll*) она вносит контрастный штрих в мечтательную атмосферу *Larghetto*:

Концерт е-молл op. 11, Larghetto, т. 64–67



Вообще говоря, структуру *Larghetto* можно было бы в самом общем виде описать формулой $A \ B \ A_1 \ A_2 \ A_3 \ B_1 \ C \ A_4 \ A_5 \ A_6 \ B_2$, но подлинная сущность этой музыки заключается в плавной смене состояний, отражающей спокойные колебания эмоционального тонуса. Несколько лет спустя Шопен придаст сходную форму неотразимому *Nocturnu Des-dur* op. 27 № 2.

Рондо внезапно — быть может, даже слишком внезапно — пробуждает от грез. Оно пропитано движением, натиском, танцевальной и игровой стихией:

Vivace ♩=104

Cl.

Archi *ff*

p

Fl.

Ob.

Archi *ff*

p

Тема краковяка (Е-dur) наделена простыми, достаточно острыми контурами. Ее танцевальная природа подчеркнута средствами артикуляции и обозначением *scherzando*:

Концерт е-молл, ор. 11, Рондо, т. 17–23

[illegible]

Тема куплета (A-dur) противопоставит рефрену своей мягкостью (*dolce*), плавным *legato* и октавно-унисонной фактурой, которая необычайно освежает течение МУЗЫКИ.

Концерт е-moll op. 11, Рондо, т. 170–177



Концерт е-moll завершается так же, как начинался, — с большим пианистическим размахом. Его темы, конечно же, отмечают собой генеральную структуру произведения и определяют направленность музыкального развертывания, но как «моменты, наделенные особой смысловой весомостью», они достигают сознания слушателя только постольку, поскольку извлекаются из звукового континуума, из потока пианистических фигураций, роль которых в обоих концертах ассоциируется с орфической магией.

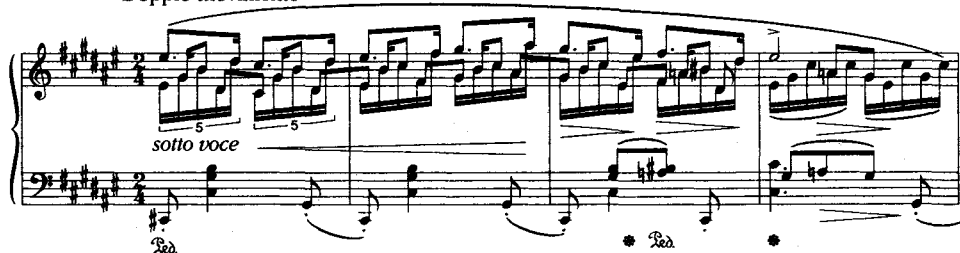
Написав два концерта, Шопен вознамерился сочинить третий. Он взялся за него либо в Вене, либо, что более вероятно, в Париже между 1832 и 1834 годами. Миколай Шопен дважды задает ему один и тот же вопрос: «Кончил ли Ты свой 3-й концерт?»³⁴⁸. Но замысел остался неосуществленным — скорее всего, потому, что у Шопена больше не было резонов писать для фортепиано с оркестром. Через несколько лет он вернулся к оставленной рукописи, переделал первую часть задуманного концерта в пьесу для фортепиано соло и в 1841-м издал ее как *Концертное Allegro A-dur* op. 46. Посылая Фонтане из Ноана в Париж пакет рукописей, содержащий *Ноктюрны* op. 48 и это новое *Allegro maestoso*, Шопен называет свое произведение «концертом»³⁴⁹. Неизвестно, были ли у Шопена какие-либо идеи относительно двух других частей концерта. Не исключено, что какой-то из ноктюрнов первоначально мыслился как «ноктюрновое» *Larghetto* третьего концерта. Так, средний раздел (*doppio movimento*) *Ноктюрна Fis-dur* (*Larghetto*) из op. 15 оперирует мотивами, имеющими черты сходства с главными темами *Концертного Allegro*:

Концертное Allegro A-dur op. 46, т. 1–8 (вступительная тема)



Концертное *Allegro A-dur* op. 46, т. 40–46 (главная тема)Ноктюрн *Fis-dur* op. 15/2, т. 25–28

Doppio movimento



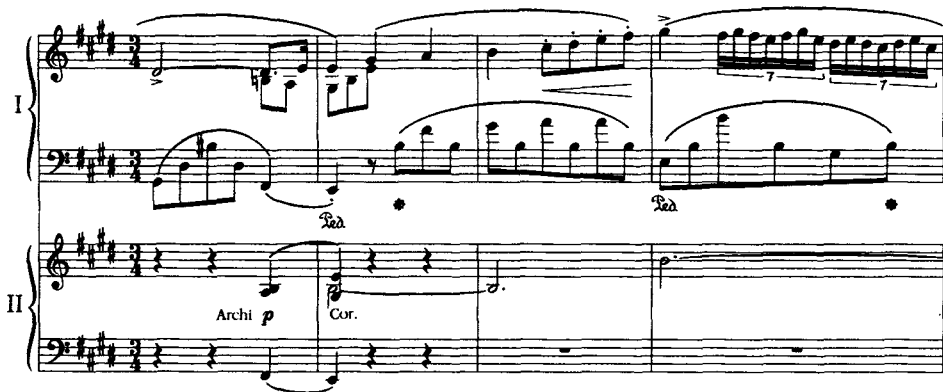
Концертное Allegro не снискало популярности ни при жизни Шопена, ни позднее. Оно явно несет на себе признаки переработки: его тональная и тематическая структура не поддается разьяснению сама по себе, а его экспрессивный профиль недостаточно выразителен. Этот Шопен причудлив и почти неузнаваем, но в нем есть какая-то таинственность. М. А. Шульц, чья добросовестность как биографа не вызывает особых сомнений, записал многозначительное высказывание Шопена об *Allegro*, адресованное его другу доктору А. Гофману: «Это будет первая вещь, которую я сыграю по возвращении на родину в освобожденной Варшаве на своем первом концерте»³⁵⁰. Не исключено, что *Allegro* содержит прямые или переработанные цитаты из песен, звучавших в дни ноябрьского восстания, но этот вопрос остается открытым.

3. Фортепианные концерты Шопена, наряду с *Концертом g-moll* Мендельсона и *Концертом a-moll* Шумана, представляют различные варианты совершенного воплощения идеи романтического концерта.

Если поколение композиторов стиля *brillant* подвергло классическую, моцартовскую структуру концерта деформации, то Шопен вернул ей равновесие. Для концерта стиля *brillant* было характерно нарушение пропорций между тематическими и чисто фигурационными разделами: последние безраздельно доминировали над первыми. Шопен повысил весомость тематических разделов, сделав *cantabile* более звучным, а *espressivo* — более рельефным; он придал им глубину и благородство, классическую простоту и раннеромантическую свежесть. В нетематических — связующих, развивающих и завершающих — разделах он отказался от характерных для стиля *brillant* тривиальных оборотов и поставил виртуозность на службу выразительности. Это стало возможно, в частности, благодаря активизации гармонического развития путем обогащения гармонии «посторонними» звуками и благодаря изобретательному использованию вторичных элементов, прежде всего динамики и артикуляции.

«Романтичность» шопеновских концертов проявляется в нескольких аспектах. В аспекте тональности это изменение априорного тонального плана, обусловленное соображениями экспрессии. В аспекте структуры цикла — повышение значимости срединной части, «поэтического» *Larghetto*, трактуемого как средоточие лирики. В финальном рондо хореическая фольклорная идиома счастливо соединяется с игровым элементом. На уровне произведения в целом ведущее значение приобретают категории лирики и драматизма; воздействуя на ход тематического развития, они сводят к минимуму роль сентиментализма и самодовлеющей виртуозности. Шопен в значительной степени переосмыслил унаследованное от стиля *brillant* отношение к оркестру всего лишь как к фону для демонстрации мастерства солиста. Соглашаясь принять утвердившийся тип отношений между солистом и оркестром (и не чувствуя в себе сил, чтобы последовать за Бетховеном в направлении симфонизации жанра), Шопен придает этим отношениям оттенок тактичного взаимодействия. Местами оркестровые инструменты откликаются на сосредоточенный монолог солиста с удивительной деликатностью:

Концерт e-moll op. 11, Allegro maestoso, т. 229–235





Инструментовка концертов вызывала и все еще продолжает вызывать споры. В разное время ее пытались усовершенствовать К. Клиндворт, К. Таузиг, М. Балакирев, А. Мюнххаймер, Г. Фительберг и некоторые другие. Примечательно, что за каждой попыткой следовало возвращение к оригиналу.

Особый характер экспрессии, выделяющий концерты Шопена на фоне других произведений этого жанра, созданных в XIX веке, несомненно, обусловлен также их юношеской непосредственностью и тем, что З. Яхимецкий назвал «достоверностью личного переживания»³⁵¹.

ЖАНРЫ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ

Все девятнадцать известных нам ныне песен и песенок Шопена для голоса с фортепиано создавались в частных обстоятельствах: для знакомых, друзей и близких. Ни одну из них Шопен не исполнял в концертах и не опубликовал; более того, некоторые песни, симпровизированные в дружеском кругу, по-видимому, так и остались незаписанными. Далеко не все рукописи и копии выглядят более или менее законченными; в некоторых песнях партия фортепиано производит впечатление едва намеченной. Таким образом, песни Шопена остались среди его неизданных материалов, которые согласно последней воле композитора подлежали сожжению. Несмотря на противодействие некоторых слишком «ортодоксальных» друзей Шопена, Юлиан Фонтана собрал их, отредактировал и с согласия семьи Шопена издал в 1859 году в Варшаве у Гебетнера и в Берлине у Шлезингера как оп. 74. К тому времени три песни уже были известны по описаниям и «пиратским» изданиям; что касается семнадцати (в польском издании — шестнадцати) песен собрания Фонтаны, то они вошли в музыкальную жизнь с опозданием на четверть века. Ю. Сикорский, редактор журнала «Ruch muzyczny», откликнулся на них обширной и серьезной рецензией, общий тон которой можно определить как умеренно хвалебный. Вывод Сикорского гласит: «Шопен не испытывал особого влечения к вокальному творчеству»³⁵².

Песни долгое время считались второстепенной частью шопеновского творчества. Они долго не могли дожидаться идеального интерпретатора. На рубеже XIX и XX веков Марцелина Зембрих-Коханьска блеснула исполнением *Желания* и *Моей баловницы*, а Юзеф Манн — исполнением *Литовской песенки*; несколько позднее Станислава Корвин-Шимановска незабываемо пела песню *Лист летит с деревьев*. Вокальная лирика Шопена начала вызывать широкий интерес только во второй половине XX века. За несколько десятилетий появился целый ряд полных собраний песен Шопена в записи; среди исполнителей — Эугения Зареска с

Джорджо Фаваретто, Стефания Точиска с Янушем Олейничак, Тереза Жилис-Гара с Халиной Черны-Стефаньской, Хенрыка Янушевска с Мареком Древновским, Франсуаз Ожеа с Эвой Осиньской, Элизабет Сёдерстрём с Владимиром Ашкенаси, Лейла Генчер с Никитой Магаловым. Интерпретатор песен Шопена сталкивается с серьезными трудностями. Будучи исполнены с пониманием тона и стиля, в естественной манере, без аффектации, просто и вместе с тем с подъемом, они способны взволновать и восхитить слушателя. Именно так происходит со многими песнями, но иные — и прежде всего самая зрелая и глубокая из всех песен Шопена, *Мелодия* на слова З. Красиньского, — все еще не удостоились интерпретации, в полной мере соответствующей замыслу композитора³⁵³.

Интерес к жанру песни пробудился у Шопена около 1829 года³⁵⁴. Первая волна этого интереса продлилась до осени 1831 года, то есть охватила годы жизни в Варшаве и Вене. Ее результатом явились семь вокальных миниатюр: *Прочь с глаз, Где кому любо, Желание, Чары, Гулянка, Вестница и Воин*. Все они были занесены на бумагу в минуты, свободные от работы над первым или вторым *Концертом*. Все песни — за исключением первой, вдохновленной ранним любовным стихотворением Мицкевича, — написаны на слова «сельских идиллий» друга семьи Стефана Витвицкого³⁵⁵. Шопен вписал все семь песен в альбом Эмилии Эльснер, дочери своего учителя³⁵⁶. Спустя несколько лет, в 1836-м, эта же группа песен, дополненная сочиненной несколько позднее *Литовской песенкой*, оказалась в альбоме другой молодой дамы, Марии Водзиньской, куда их по просьбе композитора вписала его сестра Людвика³⁵⁷. Альбомное происхождение имеют также *Моя баловница* (вписанная в альбом неизвестной владелицы), *Колечко* (из другого альбома М. Водзиньской), *Весна* (из альбома еще одной неизвестной³⁵⁸), *Пригожий парень* (подарок сестре) и самая последняя песня Шопена, *Мелодия* (вписана в альбом Дельфины Потоцкой). Совершенно ясно, что песни, о которых идет речь, по своему происхождению связаны со светскими или сугубо личными обстоятельствами; именно последние детерминируют тематику, тон и характер песен.

Несколько иная совокупность признаков характеризует те песни, в которых запечатлелись чувство одиночества, тоска по родине и волнение в связи с происходящими на ней событиями. В атмосфере обеспокоенности ходом событий и судьбой близких создавались две мрачные песни венского периода (1831) — *Печальная река* и *Жених*. Естественно, Шопен не стал вписывать их в альбом М. Водзиньской. В Париже подходящий климат для песен определенного типа царил на мужских эмигрантских собраниях. Как известно, во время таких собраний Шопен импровизировал на темы национальных песен, но также сочинял новые произведения в сходном духе. По словам Листа, Шопен «любил, чтобы ему давали стихи и новейшие песни, привезенные из Польши, и если ему нравились слова какой-либо из них, он добавлял к ним собственную мелодию, которая в скором времени приобретала известность на его родине, часто оставаясь безымянной»³⁵⁹. В предисловии к изданию 1859 года Фонтана рисует сходную картину: как Шопен, «с книгой стихов перед глазами», сочинял песни на слова польских поэтов. Наконец, согласно сообщению редактора «Ежегодника польской эмиграции» Александра Еловецкого, «наш самый национальный художник [...] положил некоторые «Песни Януша» на свою чудесную музыку»³⁶⁰. Если верить Фонтане, Шопен на-

писал «десять или двенадцать» песен на повстанческие стихи В. Поля (изданные под названием «Песни Януша») ³⁶¹. Сохранилась одна из них, *Лист летит с дерева*; еще несколько песен известно только по названиям. В поздние парижские годы появились песни, в которых личный элемент переплетается с национальным. Хотя три последние песни, *Две смерти* (1845), *Нет мне отрады* (1845) и *Мелодия* (1847), непохожи одна на другую, у них есть одна общая черта: им абсолютно чуждо идиллическое настроение.

Из нескольких сравнительно достоверных источников известно, что Шопен намеревался опубликовать свои песни. Витвицкий в 1843 году писал сестре: «Шопен хочет когда-нибудь издать целиком свое собрание песен и поэтому маринует у себя все, что он из них сделал» ³⁶². По-видимому, что-то об этом знал и Лист, ибо в его книге о Шопене пассаж о песнях завершается следующим предложением: «Когда их число существенно выросло, Шопен задумался об их издании в виде сборника, но, к сожалению, не успел этого сделать; и поэтому они остались разрозненными и недоработанными» ³⁶³. Сочиняя превосходные фортепианные парафразы шопеновских вокальных миниатюр, Лист пользовался «пиратскими» изданиями, которые ему удалось обнаружить на Украине ³⁶⁴. Джейн Стирлинг подтвердила всеобщую убежденность в том, что Шопен «хотел издать сборник [песен] еще при жизни» ³⁶⁵. Едва ли у нас есть основания сомневаться в искренности этого намерения. Скорее всего, Лист прав, и Шопену, действительно, не хватило времени на то, чтобы их собрать, доработать и подготовить к печати. Впрочем, не исключено, что он дал ход делу. В варшавской Национальной библиотеке имеется таинственная рукопись, озаглавленная «*Польские напевы*» Шопена и содержащая шесть его ранних песен. Она снабжена отметкой «*vu et corrigé par J. F.*» («Просмотрено и исправлено Ю.[?] Ф.») и датой: «Париж, 28 мая, 1843» ³⁶⁶. Если Фонтане, действительно, было поручено редактирование песен, возникает вопрос: почему эта работа не сошла с мертвой точки? И почему Фонтана о ней позднее не упомянул?

«Если бы песни Шопена были обнародованы раньше, чем произведения Моношко, — писал в 1949 году З. Яхимецкий, — именно их стали бы называть эпохальным явлением в данной сфере польской музыки» ³⁶⁷. Странное высказывание: ведь тот факт, что издание запоздало, не меняет сути дела, тем более что благодаря многочисленным рукописным копиям и «пиратским» изданиям некоторые песни «были известны и исполнялись на родине» ³⁶⁸.

Когда Шопен писал свои песни, в польской музыке не существовало других произведений, которые можно было бы с ними сопоставить и сравнить. Эльснер до него сочинял пасторальные миниатюры (*Пастушка*), Курпиньский — думки (*Где та осинка*), Шимановска — баллады (*Свитезянка*, *Альпухара*), Огиньский — французские романсы, Радзивилл — немецкие песни, Лессель, а также Курпиньский, Шимановска и некоторые другие — пьесы на тексты исторического содержания. Для Шопена творчество названных композиторов составляло традицию, которую он досконально знал с детства. Этой же традиции принадлежали популярные песни и романсы — от *Лауры и Филона* до *Там, на лугу* (*Tam na błoni*), от *Баю-бай, маленький Иисус* (*Lulajże, Jezuniu*) до *Повеяло ветром блаженным на ляхской земле* (*Wionął wiatr błogi na Lechitów ziemię*), — равно как и фольклор в его подлинном, исконном виде.

В своих вокальных миниатюрах, необычайно разнородных с точки зрения жанра, формы, характера и экспрессии, Шопен осуществил синтез этих трех направлений польской песни³⁶⁹. Каждая из миниатюр Шопена — своего рода эталон романтической песни данного типа. В ранних песнях все еще не до конца преодолены сентиментализм (*Где кому любо*) и псевдоклассицизм (*Прочь с глаз*), но уже достаточно отчетливо намечается раннеромантический «тон» (*Жених*, *Печальная река*, *Литовская песенка*). В романтических песнях вызревает несколько разновидностей чистой лирики; особенности каждой из них определяются тематикой, типом экспрессии и принадлежностью к той или иной ветви традиции (*Моя баловница*, *Колечко*, *Лист летит с деревьев*). Позднеромантическая песня доходит до того предела, за которым начинается молчание, до лирической рефлексии с трагическим оттенком (*Мелодия*).

Крупнейшим мастером польской песни после Шопена был Монюшко. В творчестве этого прирожденного и непревзойденного мелодиста получило развитие прежде всего то направление, которое у Шопена соответствует раннеромантической фазе творческой эволюции. На стилистику песен, принадлежащих романтической фазе, ориентировался Падеревский (*Лозаннские стихотворения*). Композиторам Молодой Польши был ближе поздний Шопен; его влияние чувствуется в некоторых песнях Карловича (*Откуда первые звезды*, *Перед вечной ночью*) и раннего Шимановского (*Я здесь и плачу*).

В вокальном творчестве Шопена различаются две параллельные линии. Пьесы, представляющие первую из них, в Средние века называли бы *chansons de toile* («песни за прялкой»), вторую — *chansons de geste* («песни о деяниях»). Песни первого типа по тематике и характеру выразительности ближе барышням и дамам, владелицам романтических альбомов, и выражают преимущественно нежные чувства и сентименты. В песнях второго типа чаще всего (хотя и не всегда) воплощаются патриотические эмоции; эти песни находили отклик прежде всего среди соотечественников-эмигрантов, ведущих, пользуясь словами Мицкевича, «долгие ночные разговоры».

1. От сельских идиллий и романсов к любовной лирике

Лирическая, или «чувствительная» линия, которая у Шопена открывается песнями *Желание* и *Где кому любо* и завершается *Колечком* и *Моей баловницей*, представлена несколькими типами вокальных миниатюр, каждый из которых имеет собственную традицию. Шопен унаследовал от предшественников три типа: сельскую идиллию, думку и романс. К лирической песне он пришел сам.

Сельская идиллия, восходящая к античной буколической традиции и перенасыщенная сентиментами, в годы шопеновского детства пользовалась исключительной популярностью. Теоретик и идеолог раннеромантического направления Казимеж Бродзиньский считал «сельскость» высшей эстетической и этической категорией литературы и музыки, наиболее полно выражающей характер поляков и славян. Ее воплощение в раннеромантическом произведении искусства становилось возможным благодаря апелляции к подлинно народным качествам и ценностям. Бродзиньский имел в виду народность, не искаженную фальшивой «пасто-

ральностью», и вместе с тем призывал показывать сельскую жизнь в идеальных красках — как «прекраснейшие сцены на фоне прекраснейшей природы, из жизни самых приятных, самых лучших людей»³⁷⁰. Несколько иного взгляда придерживался Витвицкий, автор *Сельских идиллий* (*Piosnki sielskie*, 1830; Шопен положил на музыку десять стихотворений этого сборника), который видел свой мир не в самых светлых красках. В сборнике, помимо собственно сельских идиллий, встречаются меланхолические думки и мрачные баллады. В своих первых варшавских опытах Шопен не обращался к этим «теневым» аспектам поэзии Витвицкого. Самый яркий, типичный и популярный образец сельской идиллии в творчестве Шопена — *Желание*.

Песня *Желание* (1829–1830), широко известная также по первым словам («Gdybym ja była słońcem na niebie» — «Если бы в небе солнышком я стала»), олицетворяет простоту и естественность, которым Бродзинский придавал столь важное значение. Это мазурка, в которой характер куявка дополнен ритмами вальса, а ритурнель ассоциируется с оберегом. Дополнительную привлекательность песне придает внутренний рефрен, на мгновение нарушающий вальсовый ритм:

Желание WN 21, т. 17–25

The musical score for Chopin's Mazurka "Wish" (WN 21) is presented in two systems. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment for the first line of the song. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Polish: "A - ni na wo - dy, a - ni na la - sy,". The piano accompaniment includes markings like "marcato" and "Red.". The second system shows the continuation of the song, with the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "a - le po wszy - stkie cza - sy pod twym o - kie - nkiem i ty - lko dla cie - bie". The piano accompaniment includes markings like "senza tempo", "p", and "cresc.". There are also some editorial markings like "Red." and asterisks.

Спустя десять с лишним лет после создания этой песни Шопен обратился к «сельскому» тексту другого поэта — Б. Залеского. В результате появился *Пригожий парень* (1841) — песенка эффектная, но безусловно менее удачная. Украинские народные слова в польском переводе Шопен положил на музыку в характере шляхетского мазура, с мелодией, не свободной от салонного оттенка.

Думка — этот минорный вариант сельской идиллии (который, будучи миниатюрной разновидностью элегии, в отдаленном генезисе также восходит к антич-

ности) — оказалась с точки зрения Шопена наиболее подходящим жанром для музыкального воплощения нескольких печальных, меланхолических стихотворений. Как и сельская идиллия, думка отличается естественностью и простотой, свободна от декоративных излишеств, основана на фольклорных прототипах. Шопеновские думки непохожи одна на другую, но все они характеризуются крайней экономией средств (периодическая структура, повторяемость мелодико-гармонической модели, куплетная форма).

Самая ранняя думка, *Чары* (1829–1830), представляет тип песни, утвердившийся на водевильной сцене. Фонтана, получив в свое распоряжение рукопись, заслуженно счел эту пьеску слишком примитивной, «недостойной имени Шопена»³⁷¹, и не стал включать ее в свое издание.

Весна (1838), также сочиненная на слова Витвицкого, часто вписывалась в альбомы как песня без слов. Эта песня, «основанная на одной мысли, которая развивается то печальнее, то веселее» (Ю. Сикорский, 1859), покоряет меланхолией однообразия. Принцип упорной и настойчивой переменности относится не только к тональности и ладу (g-moll/B-dur), но и к мелодии, которая в соответствии со смыслом слов постоянно колеблется между мажором и минором («Ustroń miła, cicha... w oku łza się kręci...» — «Милый, тихий край... взор слеза туманит...»):

Весна WN 52, т. 25–32

U - stroń mi - ła, ci - cha! ja - kiś żal w pa - mię - ci,

cze - goś se - rce wzdy - cha, w o - ku łza się krę - ci.

Но, как выразился о Шопене А. Хыбиньский (A. Chybiński, 1909), «его слезы никогда не бывают пресными».

Романсы своим происхождением обязаны одноименному французскому жанру в его усадебной польской разновидности, которая представляет собой «романсовый» вариант оперной каватины или народную песню, окрашенную в «романсовые» тона.

Самая ранняя из песенок этого рода, *Где кому любо* (1829–1830), положена на шуточный текст Витвицкого в «романсовом» размере $\frac{6}{8}$. Кокетливая мелодия, по идее, должна соответствовать наивному и сентиментальному характеру стихотворения, но, как говорил Хыбинский в связи с песнями Шопена, «его «наивность» не бывает инфантильной» (1909). Легкий оттенок добродушной иронии придает этой миниатюре особое обаяние — особенно в тот момент, когда в развертывание песни на мгновение вмешивается *scherzando* в ритме мазурки:

Где кому любо WN 22, т. 11–18

lecz dzie - wczy - na, dzie - wczy - na! z u - cie - chą

lu - bi gdzie nie - bie - skie o - ko, lu - bi gdzie i czar - ne o - ko, lu - bi gdzie we - so - le pie - śni,

lu - bi gdzie i smu - tne pie - śni. Sa - ma nie wie gdzie lu - bi,

Форма *Литовской песенки* (1830–1831) определяется диалоговой структурой текста и его устремленностью к завершающим ключевым словам. Композитор следует здесь не столько за словами, сколько за каждым жестом или эмоциональным движением, через каждые несколько тактов меняя тип мелодии, а также ее колорит, тональность (F-dur, d-moll, a-moll) и гармонию (внезапные модуляции), фактуру и метр (несколько неожиданных тактов в размере мазурки). Тонкими штрихами он рисует обаятельную эпико-лирическую сценку:

Литовская песенка WN 38, т. 15–20

pp poco più animato

„Kto tak ra - niuchno, ra - niu - chno mu - si, mu - si wo - de

pp poco più animato

rit.

no - sić, nie dziw, że mo - że swój wia - ne - czek zro - sić.”

rit.

Колечко, вписанное в альбом Марии Водзиньской в Дрездене (сентябрь 1836 года), возвращает нас к идиоме танцевальной народной песни. Чередование меланхолического хроматизированного мотива куявяка (с-moll) с бравурной ритурнелью в характере оберека (Es-dur) предвосхищает первую из *Песен странствующего подмастерья* Малера. В обеих песнях запечатлена одна и та же «романсовая» ситуация: «пришел чужой молодец, хотя я и подарил колечко»:

Колечко WN 50, т. 25–36

p

Mu-zy-ka - ntów za-pro-szo - no,

p

na go - dach śpie - wa - lem! In - ne - go zo - sta-łaś zo - na, ja za-wsze ko - cha - lem.

cre - - - scen - do

Две песни в жанре любовной лирики вдохновлены поэзией Мицкевича. Они создавались в разные годы и существенно различаются как стилистически, так и по степени зрелости.

Набросок первой песни, *Прочь с глаз*, был сделан, возможно, еще в 1827 году. Если это действительно так, то эта песня — самое раннее вокальное произведение Шопена. Фонтана датирует ее 1830 годом. Отношение композитора к поэтическому тексту явно несет на себе печать незрелости. Шопен впадает в неуместный мелодраматический тон (*appassionato*, *forte*, *fortissimo*) и снабжает мелодию мелизмами, заимствованными из псевдоклассического репертуара. И, что особенно существенно, он акцентирует только эмоции, выраженные в первой строфе; соответственно смысл текста в целом (грация, противопоставление) не получает отражения в музыке. Во втором разделе песни, выдержанном в типичной романсовой манере, опущены самые интересные, драматически насыщенные строфы.

Моя баловница, сочиненная в Париже в первой половине 1830-х годов, — возможно, не без влияния оживившегося чувства к Дельфине Потоцкой³⁷², — впервые вносит в польскую песню столь изысканный эротический тон. «Эта песня необычайно обаятельна», — замечает З. Яхимецкий, добавляя, что Шопену удалось выразить музыкой «эротическую температуру» стихотворения³⁷³. В своей легкой, изящной миниатюре Мицкевич виртуозно строит повествование, подводя его к двухфазной кульминации. В лице Шопена стихотворение обрело идеального интерпретатора. Средствами мелодии, артикуляции и прежде всего гармонии он создает изысканное сопровождение к тексту, причем музыка сохраняет структурную независимость. Ритмы вальса, местами переходящего в мазурку, обеспечивают песне плавность и легкость (не без некоторого салонного оттенка):

Моя баловница WN 51, т. 9—16

Mo - ja pie - szczo - tka, gdy w we - so - lej chwi - li

poco cre - scen - do

dimin.

po - cznie szcze - bio - tać i kwi - lić, i gru - chać,

dimin.

Немного времени спустя (в 1838 году) музыку к трем другим любовным миниатюрам Мицкевича сочинил Монюшко. Она не столь утончена, но в ней больше искренности и непосредственности.

2. От застольных и патриотических песен к созерцательной лирике

Та часть песенного творчества Шопена, которая посвящена преимущественно «мужским» проблемам и выражает преимущественно «мужественные» чувства, складывается из десяти песен, сочиненных между 1830 и 1847 годами — от *Гулянки* и *Воина* до *Нет мне отрады* и *Мелодии*. Этой группе песен трудно найти единое жанровое определение: в некоторых из них сочетаются признаки разных жанров и разнообразные влияния. Так или иначе, речь может идти о четырех жанровых наклонениях: застольной песне, патриотической песне, исторической балладе и песне созерцательно-лирического плана.

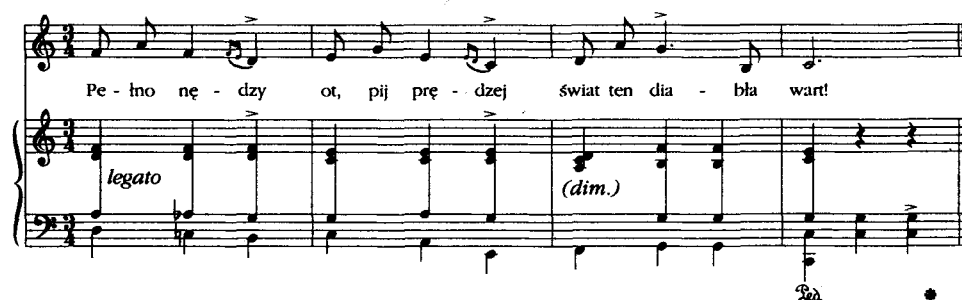
Во времена Шопена застольные песни были принадлежностью шляхетской (дворянской) традиции и носили характер по преимуществу бесшабашный и грубоватый, нередко фривольный или нарочито нелепый; «философия», лежавшая в их основе, была удобной и неприязательной. Среди популярных песен этого рода — *Pije Kuba do Jakuba* («Пьет и Яша, пьет и Яков»), *Pojedziemy na łów* («Поехали на охоту»), *Kurdesz nad kurdeszami* («Кореш над корешами»), *Hej, użyjmy żywota, wszak żyjem tylko raz* («Давай повеселимся, живем ведь только раз»).

Шопен внес вклад в эту традицию своей *Гулянкой* на остроумный, явно «антидидактический» текст Витвицкого, богатый острыми мужскими рифмами. Песня выполнена в решительном ритме шляхетского мазура, с характерными «кабацкими» отыгрышами:

Гулянка WN 31, т. 1—4



Гулянка WN 31, т. 13—16



По неподтвержденным сведениям, Шопен симпровизировал *Гулянку* во время прощального банкета осенью 1839 года. Вскоре после этого молодые повстанцы пели ее на слова, имевшие отношение к текущим событиям: такова была практика, принятая в то время для песен данного типа³⁷⁴.

Патриотические, или национальные песни, с которыми Шопен сталкивался едва ли не ежедневно, на темы которых импровизировал во время встреч с товарищами по эмиграции и на которые ориентировался в собственных произведениях аналогичного рода, известны, по меньшей мере, в четырех разновидностях. Во-первых, это думы или исторические напевы, во-вторых — повстанческие песни в ритме марша (*Варшавянка*, *Литовка*), в-третьих — гимнические песни (*Święta miłość kochanej ojczyzny* [«Святая любовь к обожаемой родине»], *Boże, coś Polskę* [«Боже, ты Польшу»]), в-четвертых — песни фольклорного или популярного происхождения в танцевальном ритме (*Jeszcze jeden mazur dzisiaj*=*Jeszcze Polska nie zginęła* [«Еще один мазур сегодня», «Еще Польша не погибла»]). Весь этот обширный и разнообразный репертуар основывался на текстах, повествующих — в тоне патетическом и возвышенном или простом и непосредственном — о судьбах родины и ее обитателей. Песни различались по темпу и размеру; среди них встречались произведения в ритме думы, думки и марша, полонеза, мазура и краковяка. Мелодии не отличались изысканностью, не содержали украшений, артикулировались четко и выразительно. К жанру патриотической песни Шопен приблизился, по меньшей мере, в трех своих вокальных миниатюрах.

Песня *Вестница* на слова Витвицкого, сочиненная непосредственно перед восстанием или, что более вероятно, уже после его начала, выдержана в характере думки. Она примитивна лишь на первый взгляд. Эта элегическая песенка выполнена крайне экономными средствами, в полной мере передающими смысл текста. Ритмы краковяка нивелированы и (в партии фортепиано) приближены к ритму марша; первоначальный радостный D-dur приобретает лидийский оттенок, а со временем омрачается минорной секстой. Песня разворачивается в динамике *piano* — тем выразительнее звучит заключительный вопрос, остающийся без ответа. Шопен предписал исполнять *Вестницу* «по-крестьянски, хотя и не весело»:

Вестница WN 33, т. 57—80

Музыкальный фрагмент песни «Вестница» (WN 33, т. 57—80). Видна нотная запись для голоса и фортепиано. Включены слова: Po-szła za żo-łnie-rza, tę rzu-ci-ła cha-tkę, ko-ło te-go.

krzy - ża po - że - gna - ła ma - tkę. Mo - że le - cisz od nie?

accel. rall. a tempo

Powiedże mi prze - cie, czy nie są tam gło - dni, czy im do - brze w świe - cie?

accel. a tempo

rall. p

В период восстания оживленная, напористая миниатюра *Bohyn* (1830–1831) стала боевой песней. Она диаметрально отличается от *Вестницы*, ибо выполнена средствами броскими и яркими. Размер ($6/8$) и иллюстративные штрихи в партии фортепиано дают основание для того, чтобы трактовать эту сцену прощания, омраченную предчувствием плохого конца, как балладу:

Bohyn WN 34, т. 38–53

agitato e cresc. ff

Sły - szę jesz - cze siostr wo - ła - nie, zwróć się ko - niu, stój!

p agitato e cresc. fff

ff sempre

Nie chcesz? Leć - że, niech się sta - nie! Leć na krwa - wy bój!

accel. fff sempre

Leć na krwa - wy bój! Leć na krwa - wy

rit.

ritenuto

bój!

ff e sempre più presto che possibile, con fuoco

В *Воине* есть что-то от Шуберта — в частности, отзвуки трубы³⁷⁵, напоминающие одну из песен *Зимнего пути*. З. Яхимецкий указывает на «мужественный тон» песни и «маршевые эффекты» в партии фортепиано.

В этой группе особое место занимает песня *Лист летит с деревьев* (1836) — единственная сохранившаяся миниатюра из числа тех, которые Шопен импровизировал на повстанческие стихи Винсенты Поля. Об импровизационном генезисе песни свидетельствуют ее рапсодическая форма и характер. В поэтическом тексте речь идет не о деяниях солдата, рыцаря или повстанца, а о судьбе целого поколения. Объединяя элементы всех разновидностей патриотической песни, Шопен разворачивает картину, наделенную подлинно эпической значительностью. В неудачном исполнении песни может произвести впечатление конгломерата разнородных, не вяжущихся друг с другом фрагментов — мазурки, краковяка, исторической песни, баллады, строевой песни. Но в интерпретации, ориентированной на внутреннее содержание песни, а не на подчеркивание героики и пафоса, произведение звучит как глубокое и негромкое *lamento* человека, в полной мере разделившего судьбу родины:

Лист летит с деревьев WN 49, т. 41—50

Lento

Kie - dy pod War - sza - wą dzia - twa się zbie-

f



Такой поистине ведущий жанр раннего романтизма, как баллада, получил в творчестве Шопена несколько нетипичных воплощений. Одно из них — *Воин*, где балладность высокого стиля, известная по *Лесному царю*, сочетается с национально-патриотическим тоном. В трех других квазибалладных песнях отчетливо слышится фольклорный тон. Примечательно, что во всех этих произведениях имеются моменты, указывающие на связь между событиями личного характера и контекстом жизни в стране, где расставания случались чаще, чем возвращения.

В песне на слова Витвицкого *Печальная река* (1831) балладное повествование ведется в тихом жалобном тоне. Текст, несомненно, восходит к фольклорным — возможно, южнославянским — образцам. Напевная мелодия широкого дыхания (*fis-moll*), наделенная архаическим оттенком, разворачивается в ритме трехтактных фраз:

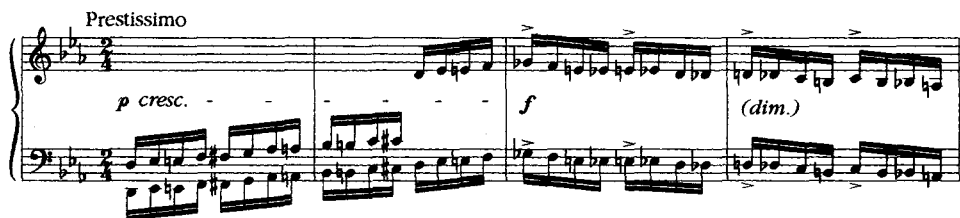
Печальная река WN 39, т. 80–85



Как заметил Т. А. Зелинский, «Шопен впервые написал музыку, проникнутую столь глубокой печалью»³⁷⁶.

В *Женихе* (1831) балладный тон проявился с большой силой. Фортепиано выполняет здесь иллюстративную функцию («*Wiatr zaszumił między krzewu...*» — «Под грозой шумят дубравы...») и создает настроение, свойственное жанру баллады, — жуткое и «потустороннее». Несколько лет спустя тоpos октавных хроматических «колыханий» напомнит о себе в загадочном финале *Сонаты b-moll*:

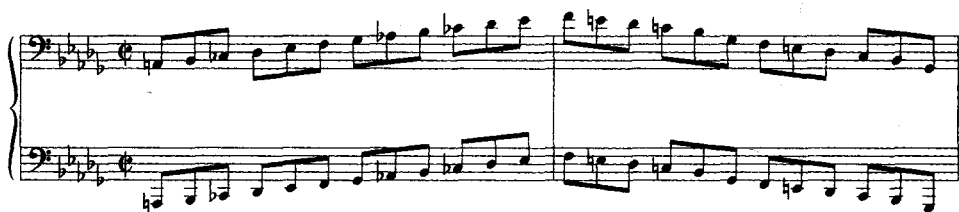
Жених WN 40, т. 3—6



Соната b-moll op. 35, Финал, т. 55—57



Соната b-moll op. 35, Финал, т. 63—64



Текст Витвицкого представляет собой адаптацию украинской думки на сюжет, известный по многочисленным другим балладам, в том числе польским. Шопен предписывает петь этот текст (или, скорее, произносить его нараспев) в соответствии с моноритмическим принципом, преобладающим как в польских, так и в украинских думках.

Две смерти (1845) — одна из последних песен Шопена. Стихотворение Б. Залеского, также основанное на украинском фольклорном прототипе, вдохновило Шопена на песню «в народном духе», свободную от всего, что могло бы нарушить чистоту стиля. Думка, состоящая из трех одинаковых по музыке куплетов объемом по 16 тактов, без инструментального вступления и заключения, представляет текст баллады о смерти казака и девицы в простой и на первый взгляд объективной манере. Экспрессия песни всецело определяется диатоникой натурального минора; даже минимальное нарушение диатоники может прозвучать многозначительно:

Две смерти WN 57, т. 9—16

Le - ży dzie - wczy - na w komna - cie swej na ło - żu,

poco cresc. *dim.*

p a ko - zak le - ży w dąbro - wie na roz - dro - żu!

Символический смысл имеют тональность (d-moll) и ритм аккомпанемента в начальных тактах (похоронный марш).

Обе песни, относящиеся к разряду созерцательной лирики, были созданы в конце пути, отмеченного встречами с современной национальной поэзией. Их можно уподобить страницам лирического дневника. Хотя тексты песен существенно различаются по стилю, в них воплощено одно и то же настроение: горечь обманутых ожиданий.

Лирическая дума *Нет мне отрады* (1845) — вторая по счету³⁷⁷ песня на текст (надо признать, весьма неровный) Бохдана Залеского. Шопен положил на музыку лучшие строфы стихотворения.

Тихая элегия об одиночестве, об ощущении потерянности в чужом краю (*Śpiewać, o, śpiewać! i nie ma komu! // Kochać, o, kochać! i nie ma kogo!* — «Петь! но некому мне петь! // Любить! но некого мне полюбить!») разворачивается *lento* и *con espressione*, почти на одном дыхании; волнистая мелодия устремлена к завершающему широкому распеву:

Нет мне отрады WN 58a, т. 21—31

Du - mka na u - stach brzą - knie i sko - na! nie - mo, och!
Ni me - go sło - rka ni me - go nie - ba! ni me - go
Ko - chać, o, ko - chać i nie ma ko - go! Śpie - wać, o,

p *f*

nie - mo, bo nie - we - so to!
 - - goś! czym se - rce ży to!
 śpie - wać! i nie ma ko mu!

cresc. sfz dim. cresc. dim. p

Свою последнюю песню, известную под названием *Мелодия* (1847), Шопен написал на слова Зыгмунта Красиньского — слова, при всей их сдержанности, настолько пронзительные, что композитору было нелегко сравняться с поэтом. Семистрочное стихотворение, выдержанное в возвышенном тоне, оперирующее библейскими образами и построенное по античной схеме «строфа—антистрофа—эпод», Шопен «от своего имени» дополнил двукратным повторением слова «zaropnieni» («забыты») в заключительной фразе «i nawet może zaropnieni będą» («и даже, возможно, будут забыты»). Эта песня непохожа на предыдущие. Ее мелодия следует за каждым словом и фразой, за каждым оттенком смысла при поддержке гармонии, беспрецедентной по богатству и «причудливости». Шопеновский аккорд может «светиться» — как, например, в том месте, где речь идет о «свете голубых лучей»:

Мелодия WN 60, т. 13–24

mie. Wi - dzie - li świa - tło nie-bieskich pro-
 mie - ni, ku któ-rym w do - le cią - gnę - ło ich ple - mie, a

(p) cre - scen - do diminuendo p cresc. diminuendo p

Уже Ю. Сикорский (J. Sikorski, 1859) отзывался о *Мелодии* как о лучшей из всех песен Шопена: «В этой музыке Шопен оказался достоин сам себя и вновь сделался таким же потрясающим [...] как и в некоторых своих произведениях для фортепиано». Х. Опеньский (H. Opieński, 1909) слышал в ней «волнующую глубину». В том же духе высказывались все позднейшие авторы монографий о Шопене. В наше время исключительное место этой песни в наследии Шопена подчеркивается в связи с исследованием «последнего» стиля композитора. Дж. Кальберг усматривает в *Мелодии* «безупречно выполненное сочетание традиционного жанра с новой формой». Согласно М. Пиотровской, Шопен в своих последних произведениях — к числу которых исследовательница помимо *Баркаролы* ор. 60, *Полонеза-фантазии* ор. 61 и *Сонаты* ор. 65 относит также мелодию — «переживает духовную эволюцию, доказывающую его верность самому себе. В них он утверждает себя в мире собственных ценностей и одновременно прощается с этим миром».

Танцевальные миниатюры и поэмы

- 1 Ср. *Sostenuto Es-dur* WN 53 (1840) и *Вальс a-moll* WN 63 (1847—1849): в обеих пьесах наряду с вальсовыми ритмами появляются ритмы, характерные для мазурки (*ionicus minor*).
- 2 Средний раздел *Полонеза fis-moll* op. 44 представляет собой мазурку.
- 3 Типичным для полонезов обозначением *maestoso* Шопен снабдил *Мазурку cis-moll* из op. 41.
- 4 Письмо Ю. Фонтане, Марсель, 25.IV.1839.
- 5 J. Kallberg, *Ostatnia przemiana stylu Chopina* // RCh 18, 1986 [изд. 1989], s. 21 [примечание 12].
- 6 A. Hedley, *Chopin*. Łódź 1949, s. 199.
- 7 Z. Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczści*. Kraków 1957, s. 134.
- 8 Полонез К. Курпиньского *Witaj, Królu* («Приветствуем Тебя, король») был написан по случаю прибытия в Варшаву царя Александра I, тогдашнего «короля» Польши. Ср.: *ibid.*, s. 134—135.
- 9 Полонез *A-dur* op. 40 можно трактовать как своего рода образец априорной формы полонеза. Его трио выдержано в тональности субдоминанты, реприза буквально повторяет первый раздел. Кроме того, форма и ритм находятся в отношении синхронического взаимного соответствия. Ср.: A. Ślawiński, *Rytm a forma w polonezach Chopina* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
- 10 Случаи объединения полонеза и мазурки в рамках одной и той же пьесы встречались в польской музыке и до Шопена. Ср.: T. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*. Kraków 1956, s. 112.
- 11 S. Przybyszewski, *Szopen a Naród*. Kraków 1910, s. 47.
- 12 A. Hedley, *Chopin, op. cit.*, s. 201.
- 13 Z. Jachimecki, *Chopin, op. cit.*, s. 136.
- 14 H. Leichtentritt, *Analyse der Chopinschen Klavierwerken*, Bd. 1. Berlin 1920, S. 107.
- 15 A. Hedley, *Chopin, op. cit.*, s. 201.
- 16 Ср.: «В Полонезе-фантазии Шопен ввел новые принципы конструирования музыкальной формы и тем самым заложил основы очередной, на сей раз последней, перемены своего стиля»: J. Kallberg, *Ostatnia..., op. cit.*, s. 46.
- 17 S. Burhardt, *Polonez. Katalog tematyczny*. 3: 1831—1981. Kraków 1985.
- 18 По традиции, не имеющей документального подтверждения, *Мазурку a-moll* op. 17 № 4 иногда связывают с танцем, которому Шопен присвоил название *Есрейчик (Żydek)* // Kurier Szafarski, 19.VIII.1924.
- 19 Оскар Кольберг писал Марселю А. Шульцу: «Такие мазуры в то время сыпались из-под его пальцев как из рога изобилия» (письмо от 15.XII.1874).
- 20 В 1841 году Шопен издал две мазурки без номера опуса, обе в тональности a-moll (для Э. Гайяра и для «Notre Temps»). У Экера (WN) они обозначены как dz. b. o. (dzieła bez opusu — «произведения без опуса») № 42А и 42В.
- 21 Письмо семье, Вена, 16.VII.1831.
- 22 Письмо семье, Вена, 22.XII.1830.
- 23 J. M. Chomiński, *Z zagadnień faktury fortepianowej Chopina* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
- 24 R. Schumann, *Phantasien, Capricen etc. für Pianoforte* [включает рецензии на op. 29, 30 и 31 Шопена] // NZfM 1838.
- 25 Новый взгляд на проблему структуры мазурок предложен в работе: E. Witkowska-Zaremba, *Wersyfikacja, składnia i forma w mazurkach Chopina* // *Przemiany stylu Chopina* / Red. M. Gołąb. Kraków 1993.
- 26 Важное сравнительное исследование шопеновских и фольклорных мазурок (а также родственных народных танцев) было осуществлено Эвой Далиг: E. Dahlig, *Z badań nad rytmiką polskich tańców ludowych: mazurek, kujawiak, chodzony a mazurki Chopina* // М 1994 № 3. Некоторая ограниченность результатов исследования обусловлена тем, что произведения Шопена сопоставляются только с репертуаром инструментальных народных танцев — между тем, по утверждению Э. Далиг, «Шопен явно ориентировался на образцы вокальной, а не инструментальной народной музыки» (s. 116).
- 27 Oskar Kolberg, *Polnische Tänze. Sammlung der beliebtesten Mazurkas*. Leipzig c. 1860, Breitkopf und Härtel. Существует также собрание, включающее около 200 мазурок, созданных польскими композиторами в 1800—1830 годах / Сост. С. Палька [S. Palka], 1960, рукопись, Ягеллонский университет.
- 28 Специалистам по творчеству М. Шимановской до сих пор не удалось установить происхождение ее

- Мазурок*. Согласно титульному листу, она только «аранжировала» их «для фортепиано».
- 29 По мнению Т. Струмилло, «мазурка из финала *Фортепианного концерта* Ф. Лесселя уже непосредственно предвосхищает стиль ранних мазурок Шопена»: Т. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu...*, *op. cit.*, s. 113.
- 30 Ср.: М. Tomaszewski, *Filiacje twórczości pieśniarskiej Chopina z polską pieśnią ludową, popularną i artystyczną* // М 1961 № 2.
- 31 О том же подробнее: М. Tomaszewski, *Chopin zaangażowany. Pokolenie romantyków i «Śpiewy narodowe»* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
- 32 Ср.: J. Stęszewski, *Chopins «Mazurka» op. 41 № 2 [e-moll]. Ausdruck des Heimswehs oder der nationalen Verpflichtung des Komponisten?* // *Festschrift für R. Bockholdt*. Pfaffenhofen 1990.
- 33 Версия песни *Tam na błoni* согласно песеннику Ф. Бараньского (F. Barański) *Jeszcze Polska nie zginęła* («Еще Польша не погибла»). Львов, ок. 1900.
- 34 Ср.: J. Stęszewski, *Mazur, mazurek* // *Encyklopedia muzyki* / Red. A. Chodkowski. Warszawa 1995, s. 534.
- 35 М. i J. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Kraków 1973; D. Idaszak, *Mazurek przed Chopinem* // F. F. Chopin, *op. cit.*, s. 240–244. См. также характеристику, предложенную А. Чекановской: А. Czekanowska, *Polish folk music*. Cambridge 1990, p. 195.
- 36 Z. i J. Stęszewscy, *Do genezy rytmów mazurkowych* // М 1960 № 3.
- 37 По мнению Э. Далиг, у Шопена нет мазурок в «чистом» виде, а ритмику шопеновских мазурок следует рассматривать как «гибрид» национального мазура и народного куявка, которые «дополняют друг друга, накладываются друг на друга и проникают друг в друга»: *Z badań nad rytmiką...*, *op. cit.*, s. 115, 116.
- 38 S. Lobaczewska, *Fryderyk Chopin* // *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2. Kraków 1966, s. 167–168.
- 39 Сравнение принадлежит Альфреду Эйнштейну: Alfred Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*. Kraków 1983, s. 78, 230.
- 40 S. Lobaczewska, *Fryderyk Chopin*, *op. cit.*, s. 168.
- 41 Объем ранних мазурок составляет 20–50 тактов, мазурок среднего периода — 50–120 тактов, а позднего (за исключением самых последних) — 130–224 такта.
- 42 K. Biegański, *Evolution de l'attitude de Chopin à l'égard du folklore (suivant ses mazurkas)* // *Book of IMC*. Warszawa 1963, p. 98–99.
- 43 Согласно Дж. Кальбергу, первый раздел *Ноктюрна g-moll* op. 15 № 1, несомненно, представляет собой мазурку, а второй раздел — хорал. Ср.: J. Kallberg, *The rhetoric of genre: Chopin's «Nocturne in G-minor»* // *19th Century Music* 11, 1988 № 3.
- 44 Письмо Ю. Эльснеру, Вена, 29.I.1831.
- 45 Ср.: Е. К. Stadnicki, *Walc fortepianowy w Polsce w latach 1800–1830*. Kraków 1962.
- 46 Цит. по: *ibid.*, s. 57.
- 47 Одиннадцать вальсов, включая *Вальс Es-dur* (*Dziennik Warszawski* № 17), подлинность которого сомнительна.
- 48 Письмо Т. Войцеховскому, Варшава, 3.X.1829.
- 49 *Вальс As-dur* WN 48 был вписан в альбом Марии Водзиньской в сентябре 1835 года в Дрездене, с посвящением «pour Mlle Marie».
- 50 *Вальс a-moll* из op. 34 был сочинен, возможно, уже в 1831 году в Вене.
- 51 Только заглавия *Вальсов* op. 64 не содержат дополнительных определений.
- 52 H. Heine, *Über die französische Bühne*. Zehnter Brief. 1838.
- 53 В заглавии трех из числа парижских вальсов фигурирует слово «блестящий».
- 54 Определение, принятое по аналогии с эпитетом «меланхолические», которым сам Шопен обозначил свои *Полонезы* op. 26.
- 55 В работе Ж. Шайе (J. Chailley, *Une page d'album de Chopin à Emile Gaillard* // *Book of IMC*. Warszawa 1963) название *valse lente* уже используется по отношению к минорным вальсам Шопена.
- 56 S. Lobaczewska, *F. Chopin*, *op. cit.*, s. 180–183.
- 57 Ср.: L. Bielawski, *Problem Krakowiaka w twórczości Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- 58 Z. Noskowski, *Istota utworów Chopina* [1902] // М. Tomaszewski, *Kompozytorzy polscy o Chopinie. Antologia*. Kraków 1980, s. 82.
- 59 Не всегда ясны различия между такими украинскими танцами, как коломыйка, козак и шумка,

а также между ними и их лирическим вариантом — думкой. Ср.: S. Pawliszyn, *Elementy melodyki ukraińskiej w twórczości Chopina* и J. Prosnak, *Elementy berżeretki francuskiej, «sztajerka» i folkloru ukraińskiego w twórczości Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.

- 60 Эта думка — фрагмент *Элегии на смерть Тадеуша Костюшко* К. Курпиньского (начальные слова: «Smutek w każdej stanął chacie...» — «Воцарилась в хатах печаль»).
- 61 Ср.: J. Prosnak, *Elementy berżeretki...*, *op. cit.*, s. 380.
- 62 Ср.: *ibid.*, s. 375–377.
- 63 См.: K. Kobylańska, *Rękopisy utworów Chopina. Katalog*, 1. Kraków 1977, позиции 1075a и 1247.
- 64 Z. Jachimecki, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 251.
- 65 Письмо Р. Шумана К. Вик цитируется по: *ibid.*, s. 251.
- 66 В связи с обозначением размера *Тарантеллы* ср. письмо Шопена Ю. Фонтане от июля 1841 года.
- 67 Из того же письма.
- 68 K. Kobylańska, *Rękopisy...*, *op. cit.*, позиции 1403 и 1404.

Классические виртуозные формы

- 69 Письмо Т. Войчеховскому, Вена, 12.IX.1829.
- 70 Анонимная рецензия в «Pamiętnik Warszawski 1818. Речь идет об утраченных произведениях.
- 71 В обнаруженной рукописи *Вариаций D-dur* для фортепиано в 4 руки не хватает первой и последней страни. Реконструкцию осуществил Я. Экер. Факсимиле издано В. Хордыньским (W. Hordyński).
- 72 Известны по инципиту, приведенному в списке Людовики Енджевич *Kompozycje zaginione (Утраченные композиции)*.
- 73 В подлинности пьесы сомневается и Ю. М. Хоминский: J. M. Chomiński, *Chopin*. Kraków 1978, s. 68.
- 74 Ср.: W. Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57 — from «Variantes» to «Berceuse»* // *Chopin Studies*. Cambridge 1988.
- 75 Рукопись приписываемых Шопену *Вариаций E-dur* принадлежала, в порядке очередности, Ю. Новаковскому, А. Мюнххаймеру и Варшавскому музыкальному обществу.
- 76 A. Woykowski, *Chopin* // *Przyjaciel Ludu*, Leszno 1835 № 28.
- 77 Знаменитая рецензия Р. Шумана *Opus II* // *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1831.
- 78 Рецензия Ф. Штёпеля (F. Stoepel) в «Gazette Musicale de Paris 1834 № 38 от 21.IX.
- 79 Предположение З. Яхимецкого: Z. Jachimecki, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 270.
- 80 В тактах 51–71 друг за другом следуют девять квинт, от G до Es. Ср.: J. Rink, *Tonal architecture in the early music* // *The Cambridge companion to Chopin* / Ed. by J. Samson. Cambridge 1992, p. 83.
- 81 *Ibid.*, p. 82.
- 82 Формулировка В. Эльмана: W. Oehlmann, *Reclams Klavierführer*. Stuttgart 1967, S. 284.
- 83 Z. Jachimecki, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 267.
- 84 T. A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*. Kraków 1993, s. 294.
- 85 Ср.: Z. Chechlińska, *Wariacje i technika wariacyjna w twórczości Chopina*. Kraków 1995.
- 86 H. Feicht, *Ronda Chopina* // *KM* 1948 № 23, s. 41.
- 87 W. Paschałow, *Chopin a polska muzyka ludowa*. Kraków 1951, s. 50.
- 88 Ср.: J. M. Chomiński, *Chopin*, *op. cit.*, а также: T. A. Zieliński, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 85, 629.
- 89 М. Мохнацкий услышал в ритурнели *Краковяка* оп. 14 ноту «карпатских горцев» (рецензия на второй варшавский концерт Шопена // *Kurier Polski* 1830 № 109, 24.III).
- 90 Ср.: J. M. Chomiński, *Chopin*, *op. cit.*, s. 59.
- 91 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 27.III.1830.
- 92 M. Mochnacki, *op. cit.*
- 93 Ср.: J. M. Chomiński, *Chopin*, *op. cit.*, s. 90, а также: T. A. Zieliński, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 296.
- 94 J. M. Chomiński, *Chopin*, *op. cit.*, s. 90.
- 95 T. A. Zieliński, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 296.
- 96 W. Oehlmann, *Reclams Klavierführer*, *op. cit.*, Bd. 2., S. 282.
- 97 *Ibid.*, S. 282.

Лирические фигурационно-экспрессивные миниатюры

- 98 R. Schumann, *Etüden von Chopin* // NZfM, 1837.
- 99 Ср.: M. Tomaszewski, *Z badań nad rezonansem muzyki Chopina: «Etiuda a-moll» op. 25 № 11 w świetle jej słownych interpretacji* // RCh 21, 1995.
- 100 «Iris im Gebiete der Tonkunst». Berlin 1834 № 5; цит. по: F. Hoesick, *Chopin, życie i twórczość*, 2. Kraków 1965, s. 93.
- 101 M. Clementi, *Gradus ad Parnassum* op. 44; цит. по: J. Samson, *The music of Chopin*. London 1985, p. 61–71.
- 102 И. Мошелес, «Этюд e-moll» № 2 из сборника op. 70; цит. по: *ibid.*
- 103 Ср.: М. Iwanejko, *Maria Szymanowska*. Kraków 1959, s. 86–114.
- 104 Сравнение приводится по: J. Samson, *The music...*, op. cit., p. 70.
- 105 G. Abraham, *Chopin's musical style*. London 1939, p. 37–38.
- 106 Н. Опеński, *Chopin*. Lwów 1909, s. 120.
- 107 Ф. Мендельсон-Бартольди, письмо к Фанни Гензель, Лейпциг, 6.X.1835.
- 108 Этот оборот читается двумя разными способами: «w moim *jednym*» («в моем *одном*») и «w moim *jedynym*» («в моем *единственном*»). В обоих случаях осознание оригинальности и новизны не вызывает сомнений.
- 109 Ср., например: A. Hedley, *Chopin, op. cit.*, s. 173–174 и Z. Jachimecki, *Chopin...*, op. cit., s. 181.
- 110 Письмо, написанное совместно Шопеном, Листом и Франкоммом, Париж, 20.VI.1833.
- 111 Среди тех, кто датирует некоторые из *Этюдов* op. 25 1831–1832 годами, — М. А. Шульц, З. Яхемецкий и Б. Э. Сыдов.
- 112 R. Schumann, *Etüden von Chopin, op. cit.*
- 113 Сравнительный разбор около сорока интерпретаций *Этюда a-moll* op. 25 № 11 осуществлен в упомянутой выше работе: M. Tomaszewski, *Z badań nad rezonansem...*, op. cit.
- 114 Ср.: W. Briancewa, *Wpływ chopinowskie w twórczości fortepianowej Rachmaninowa* // *Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne* / Red. Z. Lissa. Kraków 1967.
- 115 Ср.: Z. Lissa, *Chopin i Skriabin* // *Studia nad twórczością Chopina*. Kraków 1970.
- 116 R. Schumann, *Fantasien...*, op. cit.
- 117 Ф. Лист в «Revue et Gazette Musicale de Paris» от 2.V.1841; цит. по: M. Mirska, W. Hordyński, *Chopin na obczyźnie*. Kraków 1965, s. 233, 241.
- 118 Письмо Ю. Фонтане, Вальдемаса, 28.XII.1838.
- 119 J.-J. Eigeldinger, *Twenty four Preludes op. 28: genre, structure, significance* // *Chopin Studies* / Ed. by J. Samson, а также: *L'achèvement des Préludes op. 28* // *Revue de Musicologie* 75, 1989. Эти работы основаны на анализе мальборкских эскизов и набросков, хранящихся в собрании Ф. Каллира (Нью-Йорк).
- 120 J. Kleczyński, *Chopin w celniejszych swoich utworach [1886]* // *O wykonywaniu dzieł Chopina*. Kraków 1959, s. 102: «Прелюд № 2 [a moll?]. Не играть ввиду [его] причудливости».
- 121 Андре Жид (A. Gide) о Шопене в специальном номере «La Revue Musicale» от XII.1931.
- 122 Более полный перечень произведений см.: J.-J. Eigeldinger, *Twenty four Preludes...*, op. cit., p. 172.
- 123 Ср.: I. Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*. Warszawa 1991, s. 270–274.
- 124 М. А. Szulc, *F. Chopin i utwory jego muzyczne [1873]*. Kraków 1986, s. 132–133.
- 125 J. M. Chomiński, *Wspólność substancji w preludiach Chopina* // *Chopin, op. cit.*, s. 126.
- 126 A. Gerhard, *Reflexionen über Beginn in der Musik...* Mainz 1988–1992.
- 127 А. Жид в «La Revue Musicale» 1931, op. cit.
- 128 A. Gerhard, *Reflexionen...*, op. cit.
- 129 М. А. Szulc, *F. Chopin...*, op. cit., s. 77; J. Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Chopina...*, op. cit., s. 34; J. Huneke, *Chopin. Człowiek i artysta [1900]*. Lwów 1922, s. 175.
- 130 F. Niecks, *F. Chopin. As a man and musician*, 2. London 1888, p. 254.
- 131 H. Leichtentritt, *Analyse...*, op. cit., S. 125–126.

- 132 W. Wiora, *Chopins Preludes und Études und Bachs «Wohltemperiertes Klavier»* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- 133 J. M. Chomiński, *Chopin, op. cit.*, s. 125.
- 134 Ср.: J. J. Eigeldinger, *Wspomnienia Solange Clésinger o Chopinie* // *RCh* 12, 1980.
- 135 Цит. по: *ibid.*
- 136 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 30.IX.1841.
- 137 J. Samson, «*Impromptu Fis-dur*» *Chopina...* // *RCh* 19, 1987 [изд. 1990], s. 238. Дефиниция шопеновской разновидности жанра, основанная на опусах 29 и 51 и WN 46, гласит: «короткая характерная пьеса в лирическом ключе, избегающая крайностей как с точки зрения виртуозности, так и в эмоциональном плане, выдержанная в трехчастной форме типа АВА, с фигурационными разделами А и кантиленным разделом В» (*ibid.*, p. 340).
- 138 J. Huneke, *Chopin...*, *op. cit.*, p. 188.
- 139 F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. 4. Kraków 1968, s. 172–173.
- 140 H. Leichtentritt, *Analyse...*, *op. cit.*, Bd. 1, S. 180.
- 141 A. Gide, *Notes sur Chopin*. Paris 1948.
- 142 J. M. Chomiński, *Chopin, op. cit.*, s. 110.
- 143 K. Wilkowska [-Chomińska], *Impromptus Chopina* // *KM* 1949 № 26/27, s. 178.
- 144 А. Хедли приводит инципит *Экспромта Es-dur* И. Мошелеса, действительно, очень похожий на инципит *Экспромта cis-moll* WN 46: A. Hedley, *Chopin, op. cit.*, s. 191.
- 145 M. A. Szulc, *F. Chopin...*, *op. cit.*, s. 183.
- 146 F. Hoesick, *Chopin...*, *op. cit.*, t. 4, s. 173.
- 147 T. A. Zieliński, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 467.
- 148 H. Leichtentritt, *Analyse...*, *op. cit.*, Bd. 1, S. 185.
- 149 J. Samson, «*Impromptu Fis-dur*»..., *op. cit.*, p. 245, 246.
- 150 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 8.X.1839.
- 151 A. Gide, *Notes sur Chopin, op. cit.*
- 152 Ср.: M. Tomaszewski, *Chopin* // *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 2. Kraków 1984, s. 138.
- 153 T. A. Zieliński, *Chopinowska «Modlitwa Polaków»* // *RM* 1992 № 4. Ср. также: M. Tomaszewski, *Chopin zaangażowany...*, *op. cit.*, s. 39–40.
- 154 Ср.: K. Kobylańska, *Rękopisy utworów Chopina, op. cit.*, позиции 1101, 1103, 1104, 1105, 1107, 1108 и 1110.
- 155 К. Сен-Санс в письме наследникам П. Вольфа, которому посвящено произведение, цит. по: *ibid.*, s. 502.

Лирические орнаментально–экспрессивные миниатюры

- 156 R. Schumann, *Kurzere Stücke für Pianoforte* [рецензия на op. 37, 38 и 42] // *NZfM* 1841.
- 157 Формулировка Новалиса из *Гимнов к ночи*.
- 158 H. G. Gadamer, *Hölderlin i rzeczy przyszłe* [1947] // *Rozum, słowo, dzieje*. Warszawa 1979, s. 147.
- 159 Ср.: M. Fink, *Die Rezeption des Nocturnes in der Bildenden Kunst* // *ChSt* 5, 1995.
- 160 Письмо семье, Дрезден, 14.XI.1830.
- 161 Эту картину Фюсли Шопен мог видеть во Франкфурте-на-Майне, если он, по своему обыкновению, в 1836 году посетил тамошнюю картинную галерею.
- 162 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 15.V.1830.
- 163 H. Berlioz, *Mort de Chopin* // *Journal des Debats*, Paris, 27.X.1849.
- 164 C. Colombati, *L'Origine esthétique-philosophique et la poétique expressive-interprétative dans les nocturnes et les ballades de F. Chopin* // *ChSt* 5, 1995, p. 27.
- 165 H. Barbedette, *Chopin. Essai de critique musicale*. Paris 1861; цит. по: Z. Jachimecki, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 164.

- 166 Ср. упомянутые исторические исследования Б. Хмары (B. Chmara, 1960) и Д. Дауленда (Dowland, 1992).
- 167 W. D. Murdoch, *Chopin: his life*. London 1934.
- 168 Ср.: М. Ottich, *Chopins Klavierornamentik*. Wolfenbüttel, Berlin 1938, S. 25.
- 169 Из рецензии Л. Рельштаба на *Ноктюрны* оп. 9 // *Iris im Gebiete der Tonkunst* 1833.
- 170 «Allgemeine Musikalische Zeitung» от 13.VIII.1834; цит. по: J. Kallberg, *Genre and gender. The nocturne and women's history*.
- 171 «Allgemeine Musikalische Zeitung» от 20.VII.1836; цит. по: *ibid*.
- 172 F. Niecks, *F. Chopin...*, *op. cit.*, vol. 2., 1890, p. 284; J. Huneke, *Chopin...*, *op. cit.*, p. 199.
- 173 C. Colombati, *L'Origine...*, *op. cit.*, p. 29.
- 174 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*. Kraków 1955, s. 179.
- 175 Ср.: C. Colombati, *L'Origine...*, *op. cit.*, p. 37, где сущность жанра определяется словосочетанием «экстатическая медитация».
- 176 Z. Jachimecki, *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*. Kraków 1914, s. 118.
- 177 Эмилия фон Греч, урожденная Тимм, цит. по: J. Holland, *Technika i jej kształcenie w pedagogice Chopina* // RCh 11, 1978.
- 178 Ср.: J.-J. Eigeldinger, *Playing Chopin: Reflections on a compositional aesthetic* // *Chopin Studies*, 2 / Ed. by J. Rink i J. Samson. Cambridge 1994, p. 102–139.
- 179 Ср.: V. Jankélévitch, *Le nocturne: Fauré. Chopin et la nuit. Satie et le matin*. Paris 1957.
- 180 J.-J. Eigeldinger, *Playing Chopin...*, *op. cit.*, p. 114.
- 181 Тот же автор сравнивает эти ранние опусы Шопена, сочиненные в стиле *brillant*, с опусами 57, 60 и 62 № 1.
- 182 K. Berger, *Narracja i liryka, poetyckie formy i przedmioty artystycznego przedstawienia* // *Interdisciplinary Studies in Musicology* / Red. J. Stęszewski i M. Jabłoński. Poznań 1993, s. 54.
- 183 Жорж Санд Полине Виардо, Ноан, 8 и 16.VI.1843.
- 184 Запись в *Дневнике* поэта от 2.II.1844. Ср.: *Korespondencja J. B. Zaleskiego* // *Przewodnik Naukowy i Literacki*, Lwów 1903.
- 185 Ср.: F. Niecks, *Chopin...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 339.
- 186 W. Auden, *Muzyka u Szekspira* // *Res Facta* 3, 1969, s. 151.
- 187 J. M. Chomiński, *Chopin*, *op. cit.*, s. 165.
- 188 Цит. по: F. Hoesick, *Chopin...*, *op. cit.*, t. 4, s. 286.
- 189 Ср.: P. Andraschke, *Chopin w opracowaniach Regeera* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
- 190 Ср. письмо Шопена семье, Париж, 12(–26).XII.1845.
- 191 Письмо О. Франкомму, Ноан, 8.VII.1846.
- 192 Письмо Жорж Санд Каролу Понси, Ноан, 21.VII.1846.
- 193 A. Hedley, *Chopin*, *op. cit.*, s. 190.
- 194 Цит. по: F. Hoesick, *Chopin...*, *op. cit.*, t. 4, s. 238.
- 195 M. A. Szulc, *F. Chopin...*, *op. cit.*, s. 179–180.
- 196 J. Huneke, *Chopin...*, *op. cit.*, p. 213.
- 197 A. Hedley, *Chopin*, *op. cit.*, s. 190.
- 198 Z. Jachimecki, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 255.
- 199 H. Leichtentritt, *Analyse...*, *op. cit.*, Bd. 2, S. 274–279.
- 200 J. Samson, *The music of Chopin*, *op. cit.*, p. 96.
- 201 T. A. Zieliński, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 559.
- 202 M. Piotrowska, «*Późny Chopin*» // *Przemiany stylu Chopina*, *op. cit.*, s. 166–174.
- 203 J. Rink, *The Barkarole: Auskomponierung und Apotheosis* // *Chopin Studies* / Ed. by J. Samson. Cambridge 1988, p. 219.
- 204 Источник информации — ученица Дебюсси Жерард де Ромийи; цит. по: J.-J. Eigeldinger, *Playing Chopin...*, *op. cit.*, p. 114.
- 205 Ср.: M. Bristiger, реплика в дискуссии о восприятии Шопена // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 243.
- 206 Ср.: W. Salmen, *Die Barkarole vor Chopin* // ChSt 5, 1995. —

Романтические повествовательно-драматические жанры

- 207 Единственное исключение — репризная форма *Скерцо b-moll*.
- 208 E. Bosquet, *Chopin précurseur de poème pianistique* // RCh 3, 1958.
- 209 R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2. Leipzig 1888, S. 183: «Он также сказал, что к сочинению баллад его побудили некоторые стихи Мицкевича».
- 210 A. Witkowska, *Literatura romantyczna*. Warszawa 1986, s. 92.
- 211 J. Kleiner, *Ballada // Zagadnienia rodzajów literackich*, t. 1. Łódź 1958.
- 212 H. Benzmann, *Die deutsche Ballade*, Bd. 1. Leipzig 1912, S. XIV.
- 213 Это делал прежде всего Ф. Лист.
- 214 A. Gerhard, *Ballade und Drama...* // Archiv für Musikwissenschaft 1991 № 2.
- 215 Согласно М. Дж. Э. Брауну — май—июнь 1831 года; год 1831-й появляется в датировках Ф. Хёзика, Х. Опеньского, А. Хедли, Б. Э. Сыдова и др.
- 216 R. Schumann, *Kurzere Stücke...*, *op. cit.*
- 217 Ф. Никс: «Эта мысль содержит в себе глубокий вопрос и подобно боли пронизывает одновременно тело и душу»; цит. по: J. Huneke, *Chopin...*, *op. cit.*, p. 217.
- 218 H. Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*. Leipzig 1969; цит. по: C. Colombati, *L'Origine...*, *op. cit.*, p. 37.
- 219 J. Huneke, *Chopin*, *op. cit.*, p. 215—217.
- 220 В XX веке так поступали З. Яхимецкий (Z. Jachimecki, 1957) и А. Сихра (A. Sychra, 1963).
- 221 M. Asikainen, *Mickiewicz of the piano...* // *Interdisciplinary Studies in Musicology*. Poznań 1993, p. 89.
- 222 R. Schumann, *Gesammelte Schriften...* / Hrsg. von P. Bekker. Berlin 1922, S. 251.
- 223 Дж. Ринк делает это вслед за В. Л. Чонгом: W. L. Cheong, *Structural coherence and the to-key scheme* (1988). См.: J. Rink, *Ballady Chopina i dialektyka metod analitycznych. Analiza z perspektywy historycznej* // RCh 21, 1995, s. 51.
- 224 E. Dannreuther, *The romantic period* // *The Oxford History of Music*, vol. 4. London 1931, p. 257; цит. по: J. Rink, *op. cit.*, p. 59.
- 225 Z. Jachimecki, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 203.
- 226 Z. Noskowski, *Istota utworów Chopina*, *op. cit.*, s. 84.
- 227 J. Huneke, *Chopin...*, *op. cit.*, p. 226.
- 228 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, *op. cit.*, s. 303.
- 229 Цит. по: I. Nikolska, *Dramaturgia i forma u Chopina a polska muzyka XX wieku* // RCh 19, 1987 [изд. 1990], s. 183.
- 230 Цит. по: J. Rink, *Ballady...*, *op. cit.*, s. 63.
- 231 Работа М. Асикайнена (M. Asikainen, 1993) — скорее исключение.
- 232 Ср. посвященный жанрам раздел главы «Экспрессия, смысл и значение».
- 233 Письмо Т. Войцеховскому, Варшава, 27.III.1830.
- 234 Письмо П. Мекетти, Париж, 23.VIII.1841.
- 235 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 24.VIII.1841.
- 236 Письмо семье, Париж, 12.XII.1845.
- 237 Например, J. Samson, *The music of Chopin*, *op. cit.*, p. 193.
- 238 Неизвестно, знал ли Шопен какую-либо из упомянутых фантазий.
- 240 C. Ph. E. Bach, *Über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin 1753; цит. по: P. Schleuning, *Die Fantasie*. Антология из серии *Das Musikwerk*. Köln 1971, тетрадь 2, S. 8—14.
- 241 P. Schleuning, *ibid.*
- 242 Т. В. Адорно в рецензии на *Фантазию* op. 47 А. Шёнберга // Th. W. Adorno, *Getreue Korepetitor*. Frankfurt am Main 1963. Ср.: J. Kallberg, *Ostatni styl Chopina*, *op. cit.*, s. 24.
- 243 Импровизирование на оперные темы — не более чем эпизод в переходные годы с 1829-го по 1832-й.
- 244 Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main 1962, S. 174.
- 245 Публикуя анализ пьесы (1922), Г. Ляйтентритт отказался от этого мнения.

- 246 Ср. диаграмму тональной структуры произведения: М. Tomaszewski, «*Fantazja f-moll*» *op. 49: Struktura dwoista i drugie dno* // *Muzyka Chopina na nowo odczytana*. Kraków 1996, s. 81.
- 247 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 20.X.1841.
- 248 Ср.: G. Króo, *Einige Probleme des Romantischen bei Chopin und Liszt* // *Book of IMC*. Warszawa 1963, S. 323.
- 249 Подробная сводка произведений, предшествовавших шопеновским скерцо, содержится в работе Б. Мотылевской (B. Motylewska, 1960).
- 250 R. Schumann, *Kurzeres und Rhapsodisches für Pianoforte*, где рецензируется, в частности, *Скерцо h-moll* // *NZfM* 1835.
- 251 С тем, что *Скерцо h-moll* (полностью или в эскизах) было создано в 1830–1831 годах в Вене, согласны, в частности, З. Яхимецкий, Б. Э. Сыдов, М. Дж. Э. Браун, А. Хедли и И. Бэлза. Я. Экер и Дж. Сэмсон датируют это произведение 1831–1834 годами (Вена и Париж).
- 252 Вступительный аккорд в функциональном отношении представляет собой доминанту с секстой. Знаменитый кульминационный аккорд может трактоваться как вводный по отношению к тонике или как увеличенный квинтсектаккорд.
- 253 J. M. Chomiński, *Chopin, op. cit.*, s. 96.
- 254 Письмо Т. Водзиньской, Париж, 18.VI.1837.
- 255 R. Schumann, *Phantasien...*, *op. cit.*, где рецензируется, в частности, *Скерцо b-moll*.
- 256 M. A. Szulc, *F. Chopin...*, *op. cit.*, s. 111.
- 257 В. Любославский вспоминал то впечатление, которое произвело на него услышанное в детстве *Скерцо b-moll*: «Когда одна из моих очередных преподавательниц играла *Скерцо b-moll*, я слушал его сидя под столом, чтобы никто не мог видеть моего потрясения» // *Polska* 1970 № 9.

Романтические преобразования сонатного цикла

- 258 F. Liszt, *Chopin* [1852]. Lwów 1924, s. 7.
- 259 W. Żeleński, *F. Chopin w świetle krytyki angielskiej* // Biblioteka Warszawska 1891, t. 4.
- 260 C. Debussy, *Monsieur Croche antydytletant* [1901] // *Monsieur Croche*. Kraków 1961, s. 13.
- 261 Ch. Rosen, *Sonata forms*. New York 1980, p. 319; цит. по: W. Nowik, «*Sonata c-moll*» *op. 4* // *RCh* 21, 1995, s. 81.
- 262 Сравнительный анализ фортепианных сонат Эльснера и Шопена осуществила А. Новак-Романович. См.: A. Nowak-Romanowicz, *Sonaty J. K. Elsnera*. Kraków 1936; id, *Paralelizm tematyczny w twórczości Elsnera i Chopina* // *SM* 4, 1955.
- 263 Z. Helman, *Norma i indywidualizacja w sonatach Chopina* // *Przemiany stylu Chopina* / Red. M. Gołąb. Kraków 1993, s. 49.
- 264 *Ibid.*, s. 50.
- 265 В последнее время (1995) ее стремится «реабилитировать» В. Новик: «*Соната c-moll* — несомненно произведение до известной степени учебное, о чем свидетельствуют обстоятельства и время его создания. Вместе с тем в своем стремлении к новаторству она выходит далеко за рамки условностей, принятых в учебной практике» // W. Nowik, «*Sonata c-moll*» *op. 4...*, *op. cit.*, s. 112–113.
- 266 J. M. Chomiński, *Sonaty Chopina*. Kraków 1960, s. 49.
- 267 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 8.VIII.1839.
- 268 Письмо Соланж Клезенже, Джонстон-Касл, 9.IX.1848.
- 269 Трудно согласиться с Ю. Холюповым, который утверждает, что финал *Сонаты b-moll* выполнен в форме рондо // *RCh* 19, 1987 [изд. 1990].
- 270 J. Kaiser, *Chopin und die Sonate*. München 1985, S. 14.
- 271 R. Schumann, *Sonate von Chopin Op. 35* // *NZfM* 1841.
- 272 F. Niecks, *F. Chopin...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 246.
- 273 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu, op. cit.*, s. 230–231.
- 274 Ср.: H. Opieński, *Sonaty, ich oceny i wartość konstrukcyjna* // *KM* 1928/1929 № 1 и 2.
- 275 H. Leichtentritt, *Analyse...*, *op. cit.*, Bd. 2, S. 212.
- 276 F. Liszt, *Chopin, op. cit.*, s. 8.

- 277 В понимании К. Ясперса: K. Jaspers, *Philosophie*, Bd. 2. Berlin 1932, S. 61f.
 278 J. Iwaszkiewicz, *Chopin, op. cit.*, s. 303.
 279 T. A. Zieliński, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 550.
 280 A. Hedley, *Chopin, op. cit.*, s. 195.
 281 Ср.: W. Protopopow, *Forma cyklu sonatowego w utworach Chopina*. Kraków 1967, s. 139.
 282 J. Samson, *The music of Chopin, op. cit.*, раздел «German dialogues».
 283 Z. Helman, *Norma i indywidualizacja...*, *op. cit.*, s. 67.
 284 *Ibid.*, s. 66.
 285 J. Kaiser, *Chopin und die Sonate, op. cit.*, S. 12.

Камерно-инструментальные жанры: между виртуозностью и романтизмом

- 286 *Вариации E-dur* на тему арии «Non più mesta» из *Золушки* Россини здесь не рассматриваются, поскольку их авторство вызывает серьезные сомнения.
 287 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu, op. cit.*, s. 229.
 288 F. Niecks, *F. Chopin...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 250.
 289 W. Żeleński, *F. Chopin w świetle...*, *op. cit.*, s. 477.
 290 A. Chodkowski, *Kilka uwag o «Trio»...* // RCh 14, 1982, s. 20.
 291 M. Piotrowska, «*Późny Chopin*»..., *op. cit.*, s. 161.
 292 J. Samson, *The music of Chopin, op. cit.*, p. 10.
 293 Сравнительный разбор см.: G. Michniewicz, *Wiolonczela w twórczości F. Chopina* // RCh 16, 1984, s. 45–62.
 294 Письма Т. Войчеховскому, Варшава, 9.IX и 27.XII.1828.
 295 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 31.VIII.1830.
 296 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 20.X.1829.
 297 L. Rellstab, рецензия в «*Iris*», Berlin 1833.
 298 R. Schumann, *Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello von Moscheles, Chopin und Schubert* // NZfM 1836.
 299 A. Woykowski в «*Przyjacieli Ludu*», Leszno 1836; цит. по: G. Michniewicz, *Wiolonczela...*, *op. cit.*, s. 33.
 300 M. Piotrowska, «*Późny Chopin*»..., *op. cit.*, s. 161. С другой стороны, доводы автора в пользу бетховенского происхождения «музыкальных жестов» Трио вполне убедительны.
 301 A. Chodkowski, *Kilka uwag o «Trio»...*, *op. cit.*, s. 20.
 302 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 14.XI.1829.
 303 Ср.: G. Michniewicz, *Wiolonczela...*, *op. cit.*, s. 44.
 304 F. Niecks, *F. Chopin...*, *op. cit.*, 1890, vol. 1, p. 206.
 305 J. Huneker, *Chopin...*, *op. cit.*, p. 261.
 306 Z. Jachimecki, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 276.
 307 J. Huneker, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 245.
 308 Письмо Т. Войчеховскому, Париж, 12.XII.1831.
 309 Ср. рецензию Шумана: R. Schumann, *Trios...*, *op. cit.*
 310 Ср.: G. Michniewicz, *Wiolonczela...*, *op. cit.*, s. 51.
 311 R. Schumann, *Trios...*, *op. cit.*
 312 Письмо семье, Париж, 12.XII.1845.
 313 Письмо семье, Париж, 24.XII.1845.
 314 Письмо семье, Ноан, 11.X.1846.
 315 Не совсем понятно, почему Ю. М. Хоминьский, обративший внимание на этот мотив (J. M. Chomiński, *Sonaty...*, *op. cit.*, s. 305 и след.), не заметил его в начальной фразе третьей части *Сонаты g-moll*.
 316 J. M. Chomiński, *Sonaty...*, *op. cit.*, s. 321.

- 317 M. Piotrowska, «*Późny Chopin*»..., *op. cit.*, s. 164.
- 318 Формулировка М. Пиотровской, *ibid.*
- 319 Ср.: Z. Helman, *Norma i indywiduacja*..., *op. cit.*, s. 44.
- 320 F. Niecks, *F. Chopin*..., *op. cit.*, vol. 2, p. 250.
- 321 U. Dammler-Kirpal, *Der Sonatensatz bei F. Chopin*. Wiesbaden 1973, S. 119.
- 322 J. Kallberg, *Ostatnia przemiana*..., *op. cit.*, s. 60.
- 323 W. Nowik, *Notacja muzyczna F. Chopina* // RCh 19, 1987 [изд. 1990], s. 101.
- 324 J. Kaiser, *Chopin und die Sonate*, *op. cit.*, S. 13.
- 325 J. Samson, *The music of Chopin*, *op. cit.*, p. 138.
- 326 M. Piotrowska, «*Późny Chopin*»..., *op. cit.*, s. 166.

Жанры музыки для фортепиано с оркестром

- 327 Письмо родителям, Вена, 19.VIII.1829.
- 328 Более подробную интерпретацию см. в главе «Классические виртуозные формы».
- 329 То же.
- 330 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 27.XII.1828.
- 331 Фрагмент *Элегии на смерть Тадеуша Костюшко* К. Курпиньского; неизвестно, что это — гармонизация народной мелодии или удачная стилизация.
- 332 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 18.IX.1830.
- 333 A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*. Leipzig 1905; цит. по: Z. Jachimecki, *Chopin*..., *op. cit.*, s. 228.
- 334 R. Schumann, *Konzerte für Pianoforte* // NZfM 1836.
- 335 F. Liszt, *Chopin*, *op. cit.*, s. 8.
- 336 A. Schering, *Geschichte*..., *op. cit.*, S. 187.
- 337 T. A. Zieliński, *Chopin*..., *op. cit.*, s. 129.
- 338 M. Mochnacki, «*Kurier Polski* 1830, 18.III.
- 339 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 3.X.1829.
- 340 J. A. Scheibe, *Der Critische Musicus*. Leipzig 1745.
- 341 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, *op. cit.*, s. 122.
- 342 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 27.III.1830.
- 343 Ср. письмо от 27.III.1830.
- 344 Z. Jachimecki, *Chopin*..., *op. cit.*, s. 232.
- 345 T. A. Zieliński, *Chopin*..., *op. cit.*, s. 131.
- 346 Сведения о работе над *Концертом e-moll* содержатся в письмах Т. Войчеховскому от 27.III, 10 и 17.IV, 15.V и 22.IX.1830.
- 347 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 15.V.1830.
- 348 Миколай Шопен сыну, Варшава 1833 (?) и 11.IV.1835.
- 349 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 9.X.1841.
- 350 M. A. Szulc, *F. Chopin*..., *op. cit.*, s. 81.
- 351 Z. Jachimecki, *Chopin*..., *op. cit.*, s. 229.

Жанры вокальной лирики

- 352 J. Sikorski // RM 1859 № 41.
- 353 Представляется, что интерпретация *Мелодии*, зафиксированная певицей Элизабет Сёдерстрём в сопровождении пианиста Владимира Ашкенази, наиболее близка шопеновскому замыслу.
- 354 На автографе первой версии песни *Прочь с глаз* фигурирует выставленная неизвестной рукой и вызывающая сомнения дата 1827.

- 355 С. Витвицкий издал собрание *Сельских идиллий* в Варшаве в 1830 году. Но Шопен узнал их раньше — возможно, непосредственно от поэта или по публикациям в варшавских журналах.
- 356 Все эти песни видел (в альбомах Эмилии Эльснер) и описал Ф. Хёзик: F. Hoesick, *Z papierów po Elsnerze*. Warszawa 1901, s. 9—11.
- 357 Корнелия Парнасова издала альбом в виде факсимиле под названием *Album Fr. Chopina poświęcony Marii Wodzińskiej* [Альбом Фр. Шопена, посвященный Марии Водзиньской]. Leipzig 1910.
- 358 В 1838—1848 годах Шопен презентовал автографы *Весны* еще нескольким лицам. Ср.: К. Kobylańska, *Rękopisy utworów Chopina...*, *op. cit.*, позиции 1101—1110.
- 359 F. Liszt, *Chopin*, *op. cit.*, s. 87.
- 360 «Rocznik Emigracji Polskiej», Paryż 1838, s. 113—115; цит. по: К. Kobylańska, *Rękopisy utworów Chopina...*, *op. cit.*, s. 455.
- 361 Письмо Ю. Фонтаны Людвике Енджеевич от 2.VII.1852.
- 362 Письмо С. Витвицкого сестре от 13.V.1843.
- 363 F. Liszt, *Chopin*, *op. cit.*, s. 87.
- 364 Ф. Лист издал два сборника транскрипций и парафраз шопеновских песен: *Six chants polonaises i Les Glanes de Woronince*. В Киеве, в редакции Кочипиньского, вышли «пиратские» издания отдельных песен (*Желание, Воин*).
- 365 Письмо Дж. Стирлинг Людвике Енджеевич, Эдинбург, 11.XII.1853.
- 366 Ср.: К. Kobylańska, *Rękopisy utworów Chopina...*, *op. cit.*, позиция 1098а.
- 367 Z. Jachimecki, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 280.
- 368 О переписывании песен вспоминает также С. Витвицкий в письме от 13.V.1843. По словам К. В. Вуйчицкого, *Гулянка* и *Желание* «облетели всю страну». То же самое произошло с *Воином*.
- 369 См.: М. Tomaszewski, *Filiacje...*, *op. cit.*
- 370 K. Brodziński, *O idylli pod względem moralnym*. Warszawa 1823.
- 371 Письмо Ю. Фонтаны Людвике Енджеевич, Париж, 6.I.1853.
- 372 Предположение Т. А. Зелиньского, что *Моя баловница* была написана «под влиянием чувства к Марии Водзиньской», не кажется психологически убедительным: открытый эротизм песни слишком явно противоречит принятому в то время этикету.
- 373 Z. Jachimecki, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 283.
- 374 В период ноябрьского восстания *Гулянку* пели с новыми текстами, адаптированными в соответствии с требованиями времени — например, *Hej, Polaku, hej rodaku* («Эй, поляк, эй, земляк») или *Litwineczko, kochaneczko...* («Литовочка, красоточка...»). См.: М. Tomaszewski, *Filiacje...*, *op. cit.*, s. 82.
- 375 Некоторые моменты партии фортепиано напоминают *Почту* Ф. Шуберта из *Зимнего пути*.
- 376 Т. А. Zieliński, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 199.
- 377 Первый опыт музыкальной интерпретации этого текста — *Думка*, сочиненная в 1840 году.

Часть **шестая**

Эстетика,
поэтика,
экспрессия
и значение

1. Генезис эстетического мировоззрения

1. Можно предполагать, что эстетическое мировоззрение Шопена в своих основных чертах сформировалось за годы обучения композиции, когда занятия строгим контрапунктом под руководством Эльснера («по шесть часов в неделю») дополнялись посещением лекций Казимежа Бродзиньского и его университетских коллег по теории и истории литературы на факультете искусств. Таким образом, принципы музыкального мышления Шопена складывались в более широком гуманитарном контексте.

Уже само название лекционного курса Юзефа Эльснера звучало весьма красноречиво: «Теория музыки, генерал-баса и гармонии, рассматриваемых с точки зрения грамматики, риторики и эстетики». Встречи учителей с учеником, как видим, не ограничивались обсуждением проблем композиторской техники, хотя последние, несомненно, составляли их главное содержание. Эльснер был педагогом вдумчивым и просвещенным, ищущим и здравомыслящим. Благодаря Эльснеру Польша XIX века приобщилась к наследию венских классиков вместе с его теоретическими и эстетическими основами. «Будучи эпигоном общеевропейской идеологии и музыкальных стилей XVIII века, Эльснер тем не менее живо интересовался новыми течениями»¹. Принадлежащие его перу теоретические тексты могут дать нам представление о круге идей, влиявших на формирование юного Шопена. Это предназначенное для титулованной ученицы² *Краткое руководство по генерал-басу* (*Krótko zebrana nauka generalbasu*, 1807), знаменитое, написанное в сотрудничестве с К. Бродзиньским и сыгравшее важную историческую роль *Исследование метрики и ритмики польского языка* (*Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, Варшава, 1818), продолжившее его неопубликованное *Исследование о мелодии и пении* (*Rozprawa o melodii i śpiewie*, 1830),

и поздние, известные лишь в отрывках *Письма о музыке и гармонии (Listy o muzyce i harmonii, 1846–1847)*³.

Главными источниками музыкально-теоретических представлений и практических предписаний, с которыми Шопен столкнулся во время занятий с Эльснером, были тексты трех теоретиков эпохи классицизма — И. Н. Форкеля, И. Г. Альбрехтсбергера и И. Ф. Кирнбергера⁴. Опираясь на *Руководство по композиции (Anweisung zur Komposition, 1790)* Альбрехтсбергера и *Искусство чистой композиции (Die Kunst des reinen Satzes, 1774–1779)* Кирнбергера, Эльснер преподавал, соответственно, основы контрапункта и принципы генерал-баса. В вопросах философии музыки Эльснер опирался на тезисы Форкеля из предисловия к *Всеобщей истории музыки (Allgemeine Geschichte der Musik, 1788)*⁵. Следуя за немецким ученым, Эльснер называл гармонию «логикой музыки», а мелодию — «выражением музыки». Гармония, как основа музыкального мышления, была аналогична грамматике, а мелодия — риторике.

Эстетические взгляды Эльснера, признаки воздействия которых нетрудно обнаружить в нотах и текстах Шопена, гетерогенны, но не совсем эклектичны. Отразившаяся в них эпоха носила переходный, но не переломный характер. Их можно трактовать как раннюю, постклассическую версию эстетики выразительности. Эльснер вдохновлялся интуициями и убеждениями эпохи «Бури и натиска», предвосхитившей наступление романтизма, и испытывал определенные трудности, пытаясь освободиться от влияния науки об аффектах и теории подражания; он упорно отстаивал превосходство вокальной музыки над инструментальной. Согласно Эльснеру, музыка как способ выразить «чувство и сердце» с помощью мелодии наиболее близка истине. Человеческий голос является голосом природы; высшее из всех искусств — опера. Тон инструмента тем ближе к совершенству, чем ближе он к пению. В письме Эльснера к бывшему ученику читаем: «Игра на инструменте, даже самая совершенная, — например, игра Паганини на скрипке, Калькбреннера на фортепиано [...] — это только средство на поле музыки как языка чувств»⁶.

Впрочем, таково было широко распространенное убеждение — только формулировалось оно по-разному. По Форкелю, чьи взгляды нашли отклик у Шопена, следует различать «голос чувства» (*Empfindungslaut*), играющий важную роль в генезисе музыкального произведения, и «язык чувства» (*Empfindungssprache*), способный существовать только благодаря логике гармонии как музыкального синтаксиса. Музыка как «звуковая речь» (*Klangrede*) может выразить и передать «даже самые утонченные движения души», хотя и не с такой определенностью, как обычная речь. В некоторых признаниях молодого Шопена из писем к друзьям, где он пишет, к примеру, о «метании громов и молний за фортепиано» или о стремлении найти звуки, «которые внушает только слепое, неистовое, разъяренное чувство»⁷, ощущается эхо представления Гердера⁸ о музыке как «языке страсти» (*Sprache der Leidenschaft*), независимом от всякой логики; на таком языке высказываются спонтанно и непосредственно с помощью звука (и мелодии), выражая не чувства как таковые во всех подробностях, а скорее, самые общие «акценты» чувств. С воззрениями, родственными гердеровским, Шопен мог встретиться и в некоторых текстах Кароля Курпиньского. В эссе Курпиньского *О музыкальной выразительности*

и подражании (*O ekspresji muzycznej i naśladowaniu*, 1821)⁹ речь также идет об акцентах чувства. Их суть заключается в том, что они «редко бывают отчетливыми», о них можно только «догадываться», они напоминают действительность, воспринимаемую «во сне» и, следовательно, далекую от реальных чувств и событий.

Молодые годы Шопена совпали с формированием теоретических представлений о музыке как автономном искусстве, о равноправии (при соблюдении определенных условий) музыки инструментальной и вокальной, о том, что инструментальная музыка самодостаточна, то есть не нуждается в «досказывании» с помощью слов. В этом пункте взгляды учителя и ученика разошлись. «Я постоянно вижу Тебя перед собой и говорю с Тобой о музыке — о ее прогрессе вообще и о том, что когда-то было, наверно, ее предназначением как языка чувств и т. п.»¹⁰, — писал Эльснер вышедшему из-под его опеки Шопену в Париж, надеясь на продолжение диалога. Но его аргументы в пользу «великого», то есть вокально-инструментального искусства не имели успеха, ибо к тому времени Шопен верил в самодостаточность и полноценность музыки чисто инструментальной, в ее неограниченные выразительные возможности.

О том, что Шопен не расстался с мировоззрением юности и продолжал видеть в музыке особого рода язык, свидетельствуют высказывания его учеников и заметки к неоконченному руководству по игре на фортепиано. В этих заметках читаем, что музыка представляет собой искусство выражения мыслей и чувств посредством звука, «неопределенный язык»; что «мы пользуемся звуками, дабы создавать музыку, подобно тому как словами создаем речь»¹¹. По словам Марцелины Чарторыской, «вся теория искусства у Шопена сводилась к тому, чтобы показать ученику аналогии между музыкой и языком»¹². По воспоминаниям многих других учеников, фортепиано, согласно Шопену, должно было не только «говорить», но и прежде всего «петь» и при этом «выражать мысли, чувства, страсти»¹³.

2. В письмах Шопена и в воспоминаниях его современников не содержится никаких указаний на его сколько-нибудь близкое знакомство с романтической эстетикой в собственном смысле. В связи с Шопеном нигде не упоминаются имена теоретиков романтического направления — таких, как Новалис, Э. Т. А. Гофман, братья Шлегели, Жан-Поль Рихтер или Шопенгауэр. В высказываниях Шопена не чувствуется никаких следов знакомства с их языком, понятийным аппаратом, образом мыслей, с их представлениями о дуализме содержания и формы, о делении музыки на такую, которая характеризуется многообразными внешними связями, и так называемую абсолютную, о различении музыки классической и романтической. С другой стороны, нельзя не заметить, что композитор был восприимчив ко всем этим вопросам, но его отношение проявлялось спонтанно, при соприкосновении с теми или иными конкретными произведениями, а иногда и в связи с собственным творчеством.

«Романтическое» привлекает Шопена своей новизной («эта удивительная романтичность» — о *Вольном стрелке*, 1826) или потрясает «романтическими» эффектами («этот шедевр новой школы» — о *Роберте-Дьяволе*, 1830). В тридцатых годах он сам оказался причислен к «романтической школе» и вращался в кругу ее ведущих представителей — Берлиоза, Мейербера, Беллини, Мендельсона, Шума-

на и Листа. Но к тому времени значительная часть особенностей, присущих этому направлению, была ему чужда или, по меньшей мере, безразлична. Среди таких особенностей — культ прошлого (готики, рыцарства, искусства трубадуров) и тяга к причудливому и сказочному (басням, легендам). Он не выражал особого пристрастия к картинности и экзотике, к открытой демонстрации чувств и к театральности. Его не привлекала идея симбиоза искусств, нашедшая свое воплощение в жанре романтической песни и в романтической опере. Он с явным неодобрением относился к двум тенденциям, особенно характерным для его поколения, а именно к стремлению эпатировать слушателей пустой виртуозностью и к чрезмерной «семантизации» музыки.

В эстетике Шопена — той, которая имплицитно содержится в его музыке и иногда так или иначе проявляется в его письмах и в высказываниях, записанных его учениками, — утвердились такие качества «романтического», как правдивость в выражении чувства и субъективность, смелость и динамичность, интимность и поэтичность, а также концентрация на звуке как средстве передачи более глубокого смысла. Он сам обогатил романтическое мировоззрение двумя дополнительными качествами. Одно из них — неизменная сдержанность эмоциональных проявлений, не противоречащая их высокой интенсивности. Другое — национальная окраска творчества. Замеченная и оцененная современниками начиная с Шумана, Берлиоза и Листа, она стала важнейшей чертой, выделяющей Шопена в контексте романтизма как целого¹⁴.

3. Общеэстетические взгляды Шопена складывались преимущественно в соприкосновении с теоретической мыслью и художественным творчеством польских писателей, с которыми его связывали более или менее близкие отношения, — Немцевича и Бродзиньского, Залеского и Витвицкого, Мохнацкого и Мицкевича.

Юлиана Урсына Немцевича Шопен знал с детства. Он воспитывался на его *Исторических напевах* (1816) — этом «рифмованном учебнике польской истории»¹⁵. Как и все его поколение, он трактовал произведение Немцевича как «катехизис патриотизма». В воспоминаниях друзей юности запечатлелся образ Шопена, импровизирующего на темы *Напевов* Немцевича¹⁶. Их характер, ассоциирующийся с эпическим жанром думы, повлиял на тон некоторых ноктюрнов и песен Шопена, а также его *Фантазию f-moll*. Не исключено, что их постклассическая приподнятая и «размашистая» манера нашла отзвук в ранних, все еще детских полонезах.

С эстетикой Казимежа Бродзиньского Шопен мог соприкоснуться в 1826 году на лекциях по поэтике. О том, что он их посещал, мы знаем с его собственных слов¹⁷. Из сообщений слушателей Бродзиньского известно, что на его лекции люди шли «как к верному другу, а выходили с растроганным сердцем и со слезами на глазах»¹⁸. На основе знакомства с несколькими работами поэта, опубликованными между годами 1818 (*О классичности и романтичности* [*O klasyczności i romantyczności*]) и 1830 (*Об экзальтации и энтузиазме* [*O egzaltacji i entuzjazmie*]), можно составить представление о том, насколько сильно могли воздействовать его взгляды на юного Шопена. Позволим себе утверждать, что ведущие идеи таких текстов Бродзиньского, как *Об элегии* (*O elegii*, 1822), *Об идиллии с моральной*

точки зрения (*O idylli pod względem moralnym*, 1823), *О песнях народа* (*O pieśniach ludu*, 1826) и *О национальных танцах* (*O tańcach narodowych*, 1829), нашли свое идеальное музыкальное воплощение в шопеновских мазурках. Как ранний романтик, не без труда преодолевающий влияние «фольклоризирующего» сентиментализма, Бродзинский постулировал особую ценность народного искусства, считал думку (славянскую элегию) и сельскую песню (славянскую идиллию) первичными формами художественного высказывания, «сельскость» (пасторальность) — основной категорией всей славянской культуры, а бесконфликтное согласие — главным принципом интеграции. Слушая мазурки и песни Шопена, трудно отделаться от мысли, что в них запечатлелось воздействие этих идей.

Маурыцы Мохнацкий, также на глазах Шопена, создал иную версию патриотически ориентированной романтической эстетики. Его романтизм динамичен и вместе с тем поэтичен. Автор исследования *О духе и истоках Поэзии в Польше* (*O duchu i źródłach Poezji w Polsce*, 1825) и эссе *О критике и пасторальности* (*O krytyce i sielstwie*, 1830), полемизирующего с бесконфликтной концепцией Бродзинского, имел больше шансов на то, чтобы завладеть воображением автора *Концерта f-moll*: он принадлежал к тому же поколению, был пианистом и вдобавок увлеченно и со знанием дела занимался музыкальной критикой. Тексты Мохнацкого, посвященные исполненным в Варшаве произведениям Гуммеля и Шимановской, Паганини и Липиньского, Россини и Вебера и, наконец, самого Шопена, — тексты смелые и яркие, побуждавшие молодого композитора к рефлексии и к пересмотру некоторых элементов эстетики, воспринятой в классе Эльснера, — содержали мысли, которые со временем станут собственными мыслями Шопена. Мохнацкий порицал стремление к внешним эффектам и иллюстративность в композиции (например, у Паганини) и отсутствие певучести в игре (например, у Гуммеля), а также всевозможные проявления двусмысленности, фальши и претенциозности. В музыке Шопена, по его словам, отразилась личность «человека справедливого», «всецело преданного гению музыки, которым он дышит»¹⁹. В своей модели национального искусства Мохнацкий противопоставляет пасторальности драматическую героику, сентиментальности — лиричность, условности и натурализму — поэтичность, виртуозности — правдивое выражение чувства. У Шопена этот комплекс качеств дал о себе знать на стадии романтического перелома, прежде всего в этюдах, ноктюрнах и скерцо.

Характер воздействия Стефана Витвицкого и Бохдана Залеского на становление романтического мировоззрения Шопена определить труднее. Добрые знакомые варшавских лет и близкие друзья парижского периода, авторы книг стихов, откуда Шопен черпал тексты для своих песен, оба были несколькими годами старше него и, несомненно, воспринимались им как носители высокого патриотизма. «Только постоянно имей в виду народность, народность и еще раз народность», — напоминал Витвицкий Шопену в письме, высланном из восставшей Варшавы в Вену²⁰, добавляя: «Будь самобытным, национальным». Поэт считал, что для воплощения его постулатов необходимо подчиниться вдохновляющей силе фольклора (причем не только польского), а главной задачей Шопена должно стать создание национальной оперы: «Я убежден, что в славянской опере, вызванной к жизни подлинным талантом [...] будет столько же мелодичности,

сколько в итальянской, еще больше чувства и несравненно больше мысли»²¹. Автор вдохновенных славянским фольклором *Сельских идиллий* (1830) дождался от Шопена десяти песен и песенок, но, как известно, не оперы. Подсказка оказалась тщетной. Шопен пошел иным путем. В том же 1831 году он писал Тыгусу Войчеховскому: «Ты знаешь, как я хотел почувствовать нашу национальную музыку и частично сумел это сделать»²². Эти слова писал композитор, уже осознавший ту роль, которую приписали ему современники, способные оценить масштаб его таланта, — роль создателя национального искусства. Польский романтизм, развивавшийся в эпоху национально-освободительных восстаний, не предусматривал иной возможности²³.

Адам Мицкевич также был одним из тех поляков, которые ожидали от Шопена творений, соразмерных судьбе нации. С суждениями этого великого человека композитор не мог не считаться. С одной стороны, Мицкевич охотно слушал импровизации Шопена, часто на народные темы, с другой — сожалел о том, что Шопен в парижских великосветских салонах «разменивается на мелочи», и тем самым пытался склонить композитора к более глубоким размышлениям. Известно, что Шопен восхищался Мицкевичем и достаточно хорошо знал его творчество. В круг его чтения входили *Баллады и романсы*, некоторые лирические стихотворения, *Дяды* и *Пан Тадеуш*; кроме того, он посещал парижские лекции Мицкевича, посвященные славянским литературам. На слова Мицкевича Шопен написал свою первую песню. По словам композитора, баллады Мицкевича повлияли на концепцию его фортепианных баллад. Некоторые особенно драматические моменты его фортепианной музыки явно ассоциируются с тоном и характером напряженных сцен из *Дядюв*. Наконец, творчеству Шопена сороковых годов присущи такие восходящие к Мицкевичу особенности, как размышления об исторической судьбе нации и о собственной жизни как составной части этой судьбы²⁴.

Последняя встреча с польской мыслью об искусстве произошла слишком поздно и поэтому не оставила никаких следов в музыке: Шопен и Цыприан Камиль Норвид познакомились только в 1849 году. Композитор смог всего лишь удостовериться в том, что нашелся некто, чувствующий и понимающий его искусство. В *Черных цветах* (*Czarne kwiaty*, 1850) молодой поэт несколькими штрихами обрисовал впечатление, которое на него произвел Шопен как человек. В поэме *Прометидион* (*Promethidion*, 1851) и стихотворении *Рояль Шопена* (*Fortepian Chopina*, 1865) Норвид предстает интерпретатором, способным выявить эстетические представления и идейные послания, в неявном виде содержащиеся в шопеновской музыке. Лапидарные формулировки — например, «В том, что он играл, была простота / Периклова совершенства» или «И была в этом Польша»²⁵, — метафорически передавали единство противоположностей, свойственное эстетическому мировоззрению Шопена.

4. Может показаться, что многолетний контакт с Жорж Санд, равно как и с литераторами и художниками ее круга, должен был каким-то образом отразиться на эстетике Шопена.

Музыка и личность Шопена, несомненно, оказали определенное влияние на творчество г-жи Санд²⁶. Обратное воздействие прослеживается не столь лег-

ко; впрочем, многое указывает на то, что Шопен оставался «непроницаем» для влияний с той стороны. Друзья Жорж Санд и она сама понимали, что Шопен, несмотря ни на что, чувствовал себя в этом кругу чужим. Правда, в 1843 году он писал автору *Лелии*: «Все, что Вы делаете, должно быть великим и прекрасным...»²⁷, а еще раньше (в 1839-м) восхищался одним из ее текстов: «Моя только что написала великолепнейшую статью о Гёте, Байроне и Мицкевиче. [Это] нужно прочесть, чтобы возрадовалось сердце»²⁸. Но этого недостаточно для подтверждения духовной, мировоззренческой или чисто эстетической близости или увлеченности. Первое из процитированных высказываний звучит несколько риторически, во втором случае Шопена радует не столько писательница, сколько избранная ею тема (Мицкевич). Тем не менее Соланж Клезенже, скорее всего, преувеличивает и допускает слишком поверхностное обобщение, утверждая, будто Шопен «отнюдь не восторгался талантом Жорж Санд», поскольку писательница придерживалась «социалистических взглядов», пропагандировала «пресловутые теории относительно прелюбодеяния» и «идеи эгалитаризма»²⁹. Сама Жорж Санд наверняка прекрасно ощущала эту дистанцию: в мемуарах, опубликованных спустя несколько лет после смерти Шопена, писательница прямо заявляет, что он был «далек от моих занятий, от моих поисков и, как следствие, от моих убеждений»³⁰. Причина этого, по Жорж Санд, заключалась в том, что Шопена «сковывали католические догматы...».

Общение с журналистами и публицистами, писателями и актерами, составлявшими свиту Жорж Санд³¹, носило поверхностно-светский характер; сам Шопен называл это пребыванием «в синкопах». Если верить Соланж Клезенже, «окружение Жорж Санд не очень нравилось Шопену»³². Он находил его шумным и примитивным, порой слишком вульгарным; ясно, что оно не обладало для него особой привлекательностью и едва ли могло оказывать на него сколько-нибудь заметное влияние.

Несколько иначе дело обстояло с писателями-романтиками. Шопен время от времени общался с ними в салонах маркиза Астольфа де Кюстина, куда его приглашали играть и импровизировать. Известный мемуарист и путешественник (*Россия в 1839 году*), большой поклонник Шопена³³, Кюстин читал свои тексты в присутствии Шатобриана, Ламартина, Стендаля, Бальзака, Гюго, Жанена, Готье и Гейне. В этом обществе Шопен, скорее всего, чувствовал себя достаточно свободно. Однако в письмах Шопена трудно найти какие-либо следы обмена мнениями между композитором и кругом светил романтической мысли и романтического искусства (равно как и представителями зарождавшегося в то время антиромантического направления).

Впрочем, трое современников Шопена независимо друг от друга вспоминают о его общении с одним из таких светил — Генрихом Гейне. По словам Соланж Клезенже, он «отталкивал Шопена своим цинизмом, но [его] прелестные стихи вызвали восхищение, а дьявольский интеллект не позволял скучать»³⁴. Вильгельм фон Ленц записал разговор, во время которого Шопен будто бы не возражал против сравнения лирических четверостиший Гейне с его мазурками³⁵. Правда, Ленц доводит это сравнение до абсурда, заявляя, что шопеновские мазурки — это «стихи Гейне, переложенные на язык музыки»; тем не менее замеченный

им структурный и идейный параллелизм достоин внимания. Третье свидетельство близости композитора и поэта особенно важно: по словам Листа, «Шопен и Гейне понимали друг друга с полуслова и полузвука»³⁶. Подтверждением этих слов могут служить общеизвестные высказывания Гейне о Шопене и его музыке. Так, в 1838 году, подчеркивая негативное отношение Шопена к чистой виртуозности, Гейне писал: «Его пальцы — всего лишь слуги его души, а его душе рукоплещут те, кто слушает не только ушами, но и душой»³⁷.

Еще одно исключение из правил — Эжен Делакруа. Близость композитора и живописца засвидетельствована их перепиской, но прежде всего записями из *Дневника* Делакруа, содержащими обрывочные сведения о беседах, которые они вели преимущественно в 1847–1849 годах. Они говорили о Моцарте и Бетховене, о творческом процессе и правилах ремесла, о вдохновении и музыкальной логике³⁸. Со времен обмена письмами с Эльснером это, в сущности, единственный сохранившийся отзвук разговоров Шопена на эстетические темы. Был ли диалог равноправным?³⁹ Нашел ли динамичный романтизм Делакруа отклик у Шопена? Последнее маловероятно; вдобавок как Жорж Санд, так и ее дочь утверждают, что композитор не симпатизировал произведениям художника и его эстетическим идеям⁴⁰. Вместе с тем содержание и смысл разговоров указывают на то, что между собеседниками должно было существовать определенное взаимопонимание на общей эстетической платформе. В 1846 году Шопен сообщал Франкомму о Делакруа (который тогда в очередной раз посетил Ноан): «Это прекраснейший художник — я провел с ним приятные минуты. Он обожает Моцарта и знает все его оперы наизусть»⁴¹. Вряд ли это были просто пустые слова.

2. Источники творчества

1. Источники творчества Шопена многообразны в культурном и историческом отношениях, неравноценны и вместе с тем на удивление гармонично дополняют друг друга. Можно спорить с Гейне по поводу деталей, но его известная «синтезирующая» формулировка 1838 года содержит зерно истины: «Польша дала ему рыцарскую доблесть и свое историческое страдание, Франция — легкость, элегантность и обаяние, Германия — романтическую глубину»⁴².

С чисто музыкальной точки зрения творчество Шопена отмечено существенным влиянием великой классической традиции, представленной прежде всего Бахом, Моцартом и Бетховеном. Эта традиция — подлинная основа его искусства. Ее дополняют два на первый взгляд противоположных течения: пианистическая виртуозность стиля *brillant* и вокальная виртуозность оперного бельканто. Особое место рядом с так называемой высокой культурой, в соответствии с постулатами польского романтизма, занимает традиция национального фольклора. Поначалу она выступает своеобразным контрапунктом по отношению к миру универсального искусства, позднее вписывается в этот мир, становится его интегральной частью.

Меньшую, но на раннем этапе творческой эволюции достаточно значительную роль сыграла музыка непосредственных польских предшественников Шопена. Эта традиция явилась источником готовых моделей, утвердившихся в варшав-

ской среде и нашедших свое воплощение в полонезах Курпиньского и Огиньского, мазурках Шимановской или рондо на народные темы Эльснера. Еще менее заметным было влияние современных представителей «романтической школы» — Шумана, Мендельсона, Берлиоза и Листа. Возможно, оно было обусловлено общностью некоторых концепций; данный вопрос все еще ждет своего исследователя. Более глубокого изучения заслуживает и проблема влияний со стороны «низовых», популярных музыкальных жанров.

2. Что касается наследия барокко и классицизма, то особая роль принадлежит Иоганну Себастьяну Баху. В годы первоначального обучения Шопен познакомился с его музыкой для клавишных инструментов и освоил ее. Считается, что любовь и почтение к композитору, которого в то время все еще предстояло понастоящему открыть, Шопену внушил Войцех Живный⁴³. По остроумному замечанию Я. Ивашкевича, Бах был для Шопена «снадобьем от небывалого количества плохой музыки, которая стремилась «свалить» его в Варшаве»⁴⁴. Продолжая цитировать метафорические формулировки, вспомним, что согласно С. Невядомскому «Бах пробудил в нем Музыканта», а С. Киселевский много лет спустя сказал о том же слегка по-иному: «Шопен происходит от Баха»⁴⁵.

На то, что Иоганн Себастьян Бах был Шопену особенно близок, указывают многочисленные факты. Фредерика Мюллер-Штрайхер вспоминает, как «однажды утром [Шопен] сыграл наизусть 14 прелюдий и фуг Баха», а когда она выразила свое удивление, откликнулся словами: «Это невозможно забыть»⁴⁶. По признанию другой ученицы, Камиль Дюбуа, на ее вопрос о том, каков «наилучший способ добиться пианистического прогресса», Шопен ответил: «Играть Баха, все время играть Баха!»⁴⁷. Если верить Ленцу, Шопен сам придерживался этого принципа чуть ли не до последних лет: перед концертом с программой из собственных произведений он запирался на две недели, чтобы играть исключительно Баха. Будто бы он сказал: «Своих вещей я в это время не играю совершенно»⁴⁸. Известно, что, отправляясь в 1838 году на Мальорку (где были написаны Прелюдии оп. 28), он взял с собой экземпляр *Хорошо темперированного клавира*⁴⁹, год спустя корректировал парижское издание этого сборника, правя «не только ошибки гравера, но и ошибки, узаконенные теми, кто будто бы понимает Баха»⁵⁰, несколько раз участвовал в исполнении баховского концерта для трех клавиров⁵¹ и изучал *Страсти по Матфею* по только что выпшедшему парижскому изданию⁵². Впрочем, творчество Баха высоко ценил не только Шопен. По мнению Шумана, «все так называемые романтики» (Шуман относил к ним Мендельсона, У. С. Беннетта, Шопена и Хиллера) «в своей музыке значительно ближе к Баху, чем к Моцарту, и все они знают Баха очень глубоко»⁵³. Строго говоря, не все: такому несомненному романтику, как Берлиоз, музыка Баха казалась невыносимой. Свою нелюбовь к ней он выразил, критикуя Шопена со товарищи за участие в ее исполнении: «признаюсь, прискорбно было наблюдать, как три выдающихся, полных энергии таланта [...] сосредоточились на воспроизведении этой нелепой, смешной псалмодии»⁵⁴.

Воздействие Баха на Шопена можно рассматривать сквозь призму общей поэтики⁵⁵. Но можно также выявить моменты, где влияние Баха запечатлелось более непосредственно. Наиболее выразительные моменты такого рода встречаются

в *Этюдах* оп. 10 и *Прелюдиях* оп. 28. Родство с музыкой Баха особенно ощутимо в *Этюде C-dur*, первом из оп. 10, а также в *Прелюдии C-dur*, первой из оп. 28. Их моделью в шопеновском подсознании могла быть *Прелюдия C-dur*, открывающая собой первый том *Хорошо темперированного клавира*⁵⁶. Согласно Л. Бронарскому, прообразом темы *Allegro* из юношеской *Сонаты c-moll* оп. 4 была двухголосная *Инвенция c-moll*. В. Виора (W. Wiora, 1963) и К. Хлавичка (K. Hławiczka, 1977) указывают на некоторые другие связи и перечисляют ряд восходящих к Баху особенностей шопеновской поэтики. Влияние немецкого композитора обнаруживается там, где Шопен вводит полифонию (например, в поздних мазурках), педальные ноты и остинато, а также в некоторых моментах чисто гармонической природы (например, при использовании секундных ходов в функции задержания или при отдельных специфических модуляционных переходах). При этом, как заметил Альфред Эйнштейн, Шопен принадлежит к тем немногим (наряду с Вагнером, Брамсом, Бизе и Франком), «кому удалось — каждому по-своему — сплавить элементы баховского стиля с романтическим языком»⁵⁷. По мнению К. Коломбати, именно в «изучении Баха и контрапункта» берет начало «нормативный» аспект музыки Шопена, присущая его поэтике «разумная красота» («bellezza della ragione»)⁵⁸.

У нас недостаточно данных, чтобы говорить о возможном влиянии на Шопена других мастеров барокко. Письма Шопена свидетельствуют о том, что он высоко ценил искусство Генделя. Нам неизвестен источник информации М. А. Шульца, утверждавшего, будто «из старых мастеров [Шопен] испытывал почти религиозное преклонение перед Бахом и Генделем»⁵⁹. Еще менее ясно отношение Шопена к творчеству Д. Скарлатти, с музыкой которого он познакомился только в Париже⁶⁰. Обнаружено несколько случаев фактурного сходства между сонатами итальянского композитора и несколькими произведениями Шопена⁶¹, но все эти примеры не слишком убедительны. Некоторые обороты можно трактовать как общие для инструментальной музыки XVIII и XIX веков.

3. Со времени занятий у Эльснера на Шопена начала оказывать сильное влияние музыка венских классиков — тех, кого Шопен в письме к пианистке Анне де Бельвиль-Ури назвал «учителями нас всех», имея в виду Моцарта, Бетховена и Гуммеля⁶². Позднее, в разговорах с Эженом Делакруа, прозвучит также фамилия Гайдна. По мнению Шопена, никто из них не мог сравниться с Моцартом. Согласно Листу, «Моцарт был для него воплощением идеала»⁶³; это суждение было подтверждено другими мемуаристами, прежде всего Делакруа. В беседах с художником Шопен отмечал: «Гайдну помог опыт, Моцарт же не нуждался в опыте, так как его умение неизменно оказывалось на том же уровне, что и его вдохновение»⁶⁴.

С музыкой Вольфганга Амадея Моцарта Шопен подружился еще в Варшаве. Можно представить себе, насколько незабываемое впечатление произвел на него *Дон Жуан*, впервые пережитый в Национальном театре, где он давался под управлением Курпиньского. По-видимому, не менее сильным было впечатление от *Реквиема*, который Шопен неоднократно слышал в Париже. Как ни удивительно, для Шопена, столь часто тяготевшего к «классичности», Моцарт представлял не класси-

цизм, а романтизм. Примечательное суждение по этому поводу находим у Листа: «В горячем споре романтиков с классиками [Шопен] убежденно выступал на стороне первых, под знаменем Моцарта. Бессмертный творец *Реквиема*, симфонии, называемой *Юпитер*, и других [произведений] был, по его мнению, одним из первых, кто открыл для музыки новые, неизведанные горизонты»⁶⁵. Не будем забывать, однако, что романтизм по Шопену означал не буйство чувств, обилие кричащих эффектов и размывание формы, а динамичное самовыражение личности, уравнивание даже самых напряженных эмоций и поэтичность как противовес отжившим условиям. Неудивительно, что даже к Моцарту у Шопена бывали претензии. Продолжим цитировать Листа: «Испытывая непреодолимую антипатию к общим местам, он даже в таком шедевре, как *Дон Жуан*, обнаруживал отрывки, которых предпочел бы не видеть»⁶⁶. Интересно было бы узнать, какие именно «отрывки» *Дон Жуана* могли вызывать у Шопена эстетический протест — были ли это статичные арии Дона Оттавио, серенада Дон Жуана, исполняемая под аккомпанемент мандолины, или сценические *qui pro quo* в начале второго акта?

Влияние Моцарта на создателя *Вариаций на тему из «Дон Жуана»* исследовано недостаточно; соответственно мы можем опираться только на самые общие соображения и на отдельные известные детали. Так, мы знаем, что «в прекрасное лето 1846 года, во время работы над *Ноктюрнами* ор. 62 или *Сонатой g-moll* ор. 65, Шопену внезапно понадобилась партитура *Реквиема*»⁶⁷... Впрочем, в связи с Шопеном и Моцартом речь может идти не столько о влиянии, сколько о родстве творческих установок. По Ж.-Ж. Айгельдингеру, фортепианная музыка между Просвещением и модернизмом развивалась двумя параллельными и взаимодополняющими путями. Один из них представляли Моцарт, Шопен и Дебюсси, второй — Бетховен, Лист и Равель. Композиторы первой группы культивировали пианизм *da camera*, оперирующий средствами, воспринятыми от вокальной музыки, тогда как композиторы второй группы — эстрадный пианизм, образцом для которого служили оркестровые средства⁶⁸.

Музыка Людвига ван Бетховена вызывала у Шопена разные реакции, от восторга до неодобрения, но позитивные отклики, по-видимому, преобладали над негативными. Первым потрясением стало *Фортепианное трио B-dur* ор. 97, которое Шопен услышал в 1829 году в Варшаве, на «музычке» у Кесслера: «Я давно не слышал ничего столь же великого, там Бетховен насмехается над всем миром»⁶⁹. Спустя год, в Вене, ему понравилась какая-то бетховенская тема, на которую он начал сочинять вариации совместно со Славиком⁷⁰. Он познакомился с ораторией *Христос на Масличной горе* и оперой *Фиделио*, которую, если верить Ленцу, считал шедевром⁷¹. Он не упускал случая лишний раз послушать *Девятую симфонию* (Париж 1832, Ахен 1834, Лондон 1837). Другие симфонии знал, по меньшей мере, по фортепианным транскрипциям, которые в 1830-х годах неоднократно исполнял публично вместе с другими пианистами⁷². С учениками проходил многие сонаты, вариационные циклы и концерты. Известно, что на частных концертах сам играл произведения Бетховена — например, *Сонату As-dur* ор. 26 (с траурным маршем), *Сонату cis-moll* ор. 27 (*Лунную*), *Сонату f-moll* ор. 57 (*Аппассионату*). По мнению Микули, «Бетховен был ему эмоционально близок»⁷³, а Делакура сообщал одному из своих друзей: «Шопен бесподобно сыграл для меня Бетховена»⁷⁴.

Сведениями о том, что Шопен не любил музыку Бетховена, мы обязаны Листу: «Какое бы почтение он ни испытывал к произведениям Бетховена, их структура казалась ему слишком атлетической, звучание — слишком грохочущим, страсть — слишком стихийной, львиная мощь некоторых фраз — преувеличенной. Ангельские напевы и рафаэлевские красоты, появляющиеся у этого гения бок о бок с могучими идеями, доставляли ему настоящее огорчение своим разительным контрастом»⁷⁵. В дневнике Делакура имеется пассаж, свидетельствующий о критическом отношении Шопена к Бетховену. На вопрос о различии между Моцартом и Бетховеном, согласно Делакура, прозвучал следующий ответ: «Когда последний темен и не соблюдает должного единства, причина заключается не в оригинальности — несколько причудливой, — которую ему почтительно приписывают, а в том, что он отклоняется от вечных правил». К этому Шопен будто бы добавил: «Моцарт этого никогда не делает»⁷⁶. Третье свидетельство находим у Вильгельма фон Ленца⁷⁷. Будучи неплохим «бетховенистом» и большим поклонником «боннского мастера», Ленц дискутировал с Шопеном об интерпретации Бетховена. По его мнению, Шопен выбирал из музыки Бетховена то, что было ему близко, но не знал многих других важных произведений. В Бетховене он подчеркивал лирическое и поэтическое начало, то есть интерпретировал Бетховена по-шопеновски.

На основании всех этих противоречивых сведений можно сделать, по меньшей мере, один вывод: Бетховен не был безразличен Шопену. Сообщение Листа не может считаться полностью достоверным⁷⁸. Ясно, что Шопен знал творчество младшего из тройки венских классиков; многие исследователи находят в музыке Шопена следы его «дискуссий» с Бетховеном. Так, бетховенские реминисценции обнаруживаются в *Этюде c-moll* из оп. 10 (*Соната c-moll* оп. 13, «Патетическая», и *Соната c-moll* оп. 111), *Этюде f-moll* из оп. 10 (*Соната f-moll* оп. 57, *Аппассионата*), *Прелюдии d-moll* из оп. 28 (также *Аппассионата*), *Фантазии-экспромте cis-moll* WN 46 (*Соната cis-moll* из оп. 27, *Лунная*)⁷⁹. В более общем плане бетховенские черты дают о себе знать прежде всего в способах конструирования сонатного цикла и сонатного *allegro*. Х. Опеньский, обратившийся к данной теме раньше других исследователей (Н. Оpieński, 1927), показывает, что разработка *Сонаты b-moll* своим исключительным драматизмом обязана воздействию разработочной техники Бетховена, а шокирующее сопоставление Траурного марша и финального *moto perpetuo* могло возникнуть под влиянием аналогичной развязки в бетховенской *Сонате As-dur* оп. 26. По мнению Добровольского (J. Dobrowolski, 1960), все шопеновские динамичные темы, основанные на сильных внутренних контрастах, созданы по бетховенскому образцу. З. Лисса (Z. Lissa, 1970) склонна приписывать влиянию Бетховена ту исключительную роль, которую в музыке Шопена играют вторичные элементы (динамика, агогика и колористика), а также «нарушение жанровых норм» благодаря выдвиганию экспрессии на первый план. По мнению Лиссы (с которым трудно согласиться полностью), Шопен продолжил начатый Бетховеном «процесс разложения сонатности»⁸⁰: шопеновские сонатные циклы, несмотря ни на что, ближе к идее классической сонаты, нежели максимально индивидуализированные циклические конструкции последних сонат Бетховена. Примечательное высказывание на эту тему находим у С. Лобачевской:

«Шопен первым из романтиков непосредственно обратился к типу сонаты „последнего Бетховена“ как к большой форме, служащей для воплощения большого содержания»⁸¹. И. Никольска (I. Nikolska, 1987) обнаруживает влияние «бетховенских принципов диалектического развития формы» также в шопеновских балладах⁸².

4. Существует очень мало документов, свидетельствующих о знакомстве Шопена с творчеством Франца Шуберта и о его отношении к музыке этого австрийского композитора. Шопен знал некоторые песни Шуберта, поскольку иногда аккомпанировал Адольфу Нурри, который восхищался ими и многое сделал для их популяризации во Франции. Несомненно, ему были известны *Лесной царь*, *Серенада* и *Звезды* — на темы этих песен он в 1839 году импровизировал на органе в Марселе⁸³. Трудно представить себе, чтобы Шопен не знал шубертовских *Экспромтов* и *Музыкальных моментов*, которые, по меткому замечанию Ж.-Ж. Айгельдингера, местами звучат «почти по-шопеновски». Но, как ни странно, нет никаких сведений, указывающих на то, что их когда-либо исполнял сам Шопен или кто-либо из его учеников⁸⁴. С другой стороны, Шопен будто бы нередко садился к роялю, чтобы сыграть что-нибудь несложное в четыре руки с симпатичной ученицей (он исполнял партию *secondo*). Камиль Дюбуа уверяла Никса, что ей довелось переиграть с Шопеном лендлеры, марши, полонезы, вальсы (все) и *Венгерский divertissement* Шуберта, причем Шопен «безоговорочно восхищался» некоторыми из этих пьес⁸⁵. Если верить Листу (который, впрочем, далеко не всегда заслуживает доверия), Шопен «признавал очарование некоторых мелодий Шуберта, но не любил слушать те из них, которые раздражали его ухо своими острыми очертаниями, где почти осязаемо чувствуется мучительная боль». Разъясняя причину этой антипатии, Лист пишет: «Как в жизни, так и в музыке и литературе мелодрама была для него невыносима»⁸⁶. Это суждение приобрело широкую известность и мало кем оспаривается, но любопытно было бы узнать, в связи с какими именно песнями Шуберта оно было высказано — трудно представить себе, чтобы это были, скажем, *Двойник* или *Маргарита за прялкой*.

Если не считать нескольких незначительных реминисценций⁸⁷, никаких следов Шуберта в музыке Шопена обнаружить не удастся — при том, что аура некоторых прелюдий не слишком далека от интимной лирики *Музыкальных моментов*, а некоторые экспромты по форме и характеру вполне соответствуют установленной Шубертом жанровой норме. Только Леон Эскюдье, рецензируя концерт, на котором Шопен впервые исполнил ряд прелюдий, указал на внутреннее родство обоих композиторов. Имея в виду Шуберта, он писал: «По-видимому, это единственная в своем роде личность, которую так многое объединяет с Шопеном. Один сочинял для фортепиано то, что другой — для человеческого голоса; и оба черпали свои идеи — бесконечно разнообразные, полные обаяния, печали и страсти — из одного и того же источника»⁸⁸.

В раннем творчестве Шопена обнаруживается более конкретное и осязаемое влияние виртуозного пианизма и романтической поэтики Карла Марии фон Вебера. Отблески пианистически-хореических концепций автора *Приглашения к танцу* и двух больших полонезов (ор. 62 и 72) можно усмотреть в юношеских по-

лонегах и вальсах Шопена, выдержанных все еще в стиле *brillant*. После 1831 года это влияние исчезает, но музыка немецкого композитора сохраняется не только в педагогическом, но и в собственном репертуаре Шопена. Он исполняет Вебера в четыре руки с красавицей Элизой Петруцци, а также, возможно, с Жорж Санд и ее дочерью (*Легкие пьесы*)⁸⁹. С Марией Рубо и Камилль Дюбуа он работает («в высшей степени тщательно») над сонатами (ор. 24 и 39). К. Микули уверяет, что Шопен «весьма охотно играл Вебера, в особенности *Концертштюк* и *Сонаты As-dur* (ор. 39) и *e-moll* (ор. 70)»⁹⁰. Какие-то неизвестные фортепианные произведения автора *Вольного стрелка* в свое время открыл для него Вильгельм фон Ленц.

Из характерных фигур раннего романтизма в творческой биографии Шопена определенное место занимает Никколо Паганини, чья личность в свете эстетической позиции Шопена выглядит неоднозначно. Летом 1829 года, во время цикла концертов в честь коронации русского царя «королем Польским», Шопен стал свидетелем «демонического» — по общему признанию — искусства скрипача и познакомился с его музыкой, отнюдь не свободной от поверхностных эффектов. В рецензии Мохнацкого Шопен мог прочесть, что Паганини — это всего лишь кое-как связанные между собой «гимнастические трюки и причуды, сотканые из блесков и безделушек»⁹¹. И вместе с тем феномен Паганини явился для Шопена сильным переживанием. Авторитетные специалисты сходятся во мнении, что музыка Паганини стала едва ли не главным импульсом, побудившим Шопена к созданию серии этюдов — фортепианного *pendant* к циклу *24 каприсов*.

5. Связи Шопена с традицией стиля *brillant* — богатые и плодотворные — завалялись еще в детстве и отрочестве. Стиль, переходный между классицизмом и романтизмом и посему до известной степени аналогичный маньеризму и сецессиону, захватил Шопена ненадолго, зато с полной силой. Репертуар, создаваемый поколением композиторов-пианистов, он познает вначале с нот, проигрывая их в книжном магазине Бжезины, куда регулярно поступают модные венские новинки. Произведения, показавшиеся ему особенно привлекательными, он включает в собственный репертуар. Во время своих первых пианистических выступлений он исполняет концерты В. Йировеца, Ф. Риса, И. Мошелеса и Ф. Калькбреннера⁹². Позднее он достаточно близко познакомится с авторами понравившейся музыки; в некоторых случаях знакомство принесет разочарование.

Первая встреча с высоким пианистическим искусством стиля *brillant* наступила в 1828 году, когда самый выдающийся представитель этого направления, венский виртуоз Иоганн Непомук Гуммель, дал в Варшаве цикл концертов, вызвавший живейший и далеко не однозначный отклик в прессе. Споры вокруг Гуммеля между приверженцами старой и новой эстетики происходили на глазах Шопена с участием самых высоких авторитетов: Курпиньский защищал, Мохнацкий — атаковал. По мнению Мохнацкого, Гуммелю, несмотря на его «утонченную, ясную и выразительную игру», не удалось убедительно воспроизвести «пение на фортепиано»⁹³ — иными словами, он не обладал подлинным ощущением романтического. Непосредственная реакция Шопена на исполнительское искусство и произведения Гуммеля нам неизвестна, но трудно сомневаться в том, что впечатление было чрезвычайно сильным и скорее всего, как ни удивительно,

безоговорочно позитивным. Еще в 1842 году Шопен будет называть его одним из «величайших», «нашим общим учителем», наряду с Моцартом и Бетховеном⁹⁴. В Вене Шопен лично познакомился с Гуммелем и даже подружился с ним.

Никто из знакомых Шопену композиторов не оказал на него такого же явного влияния, как Гуммель. Слушая многие его произведения, трудно не обратить внимания на общность пианистических приемов и аналогичный тип развертывания музыкальной ткани. Зависимость некоторых мест *Концерта e-moll* op. 11 Шопена от *Концерта a-moll* op. 85 Гуммеля (*Allegro*) или его же *Трио E-dur* op. 83 (Рондо), можно сказать, бросается в глаза⁹⁵:

И. Н. Гуммель, *Трио E-dur* op. 83, Рондо



Ф. Шопен, *Концерт e-moll* op. 11, Рондо



Аналогичное впечатление возникает при сравнении *Сенгета d-moll* op. 74 или *Сонаты fis-moll* op. 81 венского виртуоза с *Трио g-moll* op. 8 и ранними ноктюрнами Шопена. Вместе с тем обращает на себя внимание огромная разница между характером и экспрессией родственных опусов — между гуммелевской условностью, которая в наши дни кажется достаточно тусклой, и пленительной или захватывающей поэтичностью Шопена. Как заметил Я. Ивашкевич, «играя ныне [...] сонаты Гуммеля, невольно испытываешь забавное ощущение, будто это какой-то странный Шопен: форма та же, но внутреннее содержание начисто отсутствует»⁹⁶. Я. Проснак, сопоставляя прелюдии и этюды обоих композиторов, определил отношение между *Прелюдией es-moll* Гуммеля (предполагаемая модель) и *Прелюдией g-moll* Шопена («интерпретация» этой модели) еще более красноречиво: при «несомненном сходстве» обеих пьес у венского мэтра исходная концепция получает лишь «минимальное развитие», тогда как Шопену удалось создать на ее основе «захватывающую, полную драматизма и при этом гениальную в своей законченности фортепианную песню без слов»⁹⁷.

Если влияние Гуммеля запечатлелось в фактуре виртуозных пьес и в типичных для стиля *brillant* формах рондо и концерта, то влияние Джона Фильда — в фактуре и форме ноктюрна. И вновь зависимость Шопена от ирландского мастера мелодического фортепианного письма очевидна в ранних ноктюрнах:

Дж. Фильд, *Ноктюрн A-dur* (№ 8), т. 17–20



Ф. Шопен, *Ноктюрн Es-dur* op. 9/2, т. 1–2



С произведениями Фильда (ноктюрнами и концертами) Шопен познакомился в годы учебы в Варшаве, а с самим Фильдом и его искусством только в Париже зимой 1832/1833 года, когда игру Шопена то и дело сравнивали с игрой Фильда. Таким образом, Шопен узнал легенду раньше, чем человека, — отсюда разочарование. Возможно, сантиментами молодости объясняется тот факт, что ноктюрны Фильда — по свидетельству Ж. Матиаса и К. Микули — нередко звучали на уроках Шопена⁹⁸. Несмотря на черты внешнего сходства, ноктюрны Шопена значительно превосходят ноктюрны героя его молодости с точки зрения гармонического и фактурного богатства, экспрессивности и поэтичности. Вероятно, только Людвиг Рельштаб мог придерживаться прямо противоположного мнения. В 1833 году он писал: «Там, где Фильд смеется, Шопен ухмыляется, где Фильд вздыхает, Шопен стонет. Где Фильд пожимает плечами, Шопен горбится [...] Поместив очаровательные романсы Фильда перед кривым зеркалом [...] мы получим ноктюрны Шопена»⁹⁹. Джеймс Хьюнекер много позднее отреагировал на выпад Рельштаба словами: «следовало бы только добавить, что если Фильд часто зауражен, то Шопен не бывает заураженным никогда»¹⁰⁰.

Игнац Мошелес — третий из поколения композиторов-пианистов, в чью музыку молодой Шопен вслушивался, по меньшей мере, с 1825 года¹⁰¹, стремясь найти в ней близкие по духу, пианистически захватывающие моменты. Казалось бы, средний раздел *Larghetto* из *Концерта f-moll*, которое, как известно, было создано в честь «идеала», снившегося Шопену по ночам, — совершенно оригинальная авторская идея. В ней можно услышать далекий отзвук среднего раздела Романса из *Концерта d-moll* Моцарта. Но есть и более близкая связь — фортепи-

анный речитатив *Adagio* из *Концерта g-moll* Мошелеса. Эта музыка, можно сказать, прямо ведет к речитативу из шопеновского *Larghetto*¹⁰²:

И. Мошелес, *Adagio* из *Концерта g-moll*

violino e basso tremolando

cor.

f

ff

Ф. Шопен, *Larghetto* из *Концерта f-moll* op. 21, т. 45–54

appassionato

ffz

mf

Ch. (pizz.)

The musical score is written for piano and consists of several systems of staves. The notation includes various musical elements such as dynamics, articulation, and fingerings.

- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a forte (*f*) dynamic and a decuplet (10) fingering. The bass staff has a piano (*pp*) dynamic and a decuplet (10) fingering.
- System 2:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a decrescendo (*dim.*) and a piano (*pp*) dynamic. The bass staff has a piano (*pp*) dynamic.
- System 3:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*). The bass staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*).
- System 4:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*). The bass staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*).
- System 5:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*). The bass staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*).
- System 6:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*). The bass staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*).
- System 7:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*). The bass staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*).
- System 8:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*). The bass staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*).
- System 9:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*). The bass staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*).
- System 10:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*). The bass staff has a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*).

Сравнивая фрагменты обоих концертов, Ивашкевич замечает: «Вроде бы одно и то же, но какая огромная разница! Декламация Мошелеса, выдержанная в одинаковых триолях, начисто лишена поэзии и драматизма, которые проистекают из неровных, как бы вздыхающих пассажей Шопена. В этих вздохах — вся поэзия юношеской любви; у Мошелеса же нет ничего, кроме работы»¹⁰³. Можно было бы добавить: работа качественная, соответствующая оперным условностям того времени, тогда как у Шопена — непосредственное излияние романтической индивидуальности.

Близкое знакомство с пианистическим искусством и композициями Гуммеля, Фильда и Мошелеса самым очевидным образом запечатлелось в творчестве молодого Шопена (1826—1829), выдержанном преимущественно в стиле *brillant*. Не столь существенное значение имела для него встреча с парижской пианистической школой, которую возглавлял Фредерик Калькбреннер. Правда, в первые недели своего пребывания в Париже («не знаю, есть ли где-нибудь больше ослов и виртуозов, чем здесь»¹⁰⁴) он размышлял о том, не стоит ли сменить свой стиль фортепианной игры на парижский, взяв уроки у Калькбреннера, но, как известно, остался при своем. Что касается композиторского творчества, то в первые годы жизни во Франции он, действительно, создал несколько произведений, отмеченных влиянием парижской виртуозности, — таковы *Большой концертный дуэт* E-dur, *Рондо* E5-dur op. 16 и *Блестящие вариации* B-dur op. 12. Но если венский пианистический стиль Шопена по-настоящему увлек, то к парижскому он остался почти равнодушен. В творчестве таких деятелей, как Калькбреннер, Герц, Плейель, Алькан или Стамати, он наверняка находил только демонстрацию ловкости пальцев при полном отсутствии вкуса.

6. Другим увлечением Шопена, дополняющим его чувства к пианистическому искусству, была опера, прежде всего итальянская. Свою страсть к опере и бельканто он пронес через всю жизнь. Именно здесь кроется источник вокальных элементов в творчестве автора ноктюрнов.

В каком бы городе Шопен ни оказался, его непременно тянуло в оперу. «Я ничего не делаю, только шатаюсь по театрам», — пишет он в 1828 году из Берлина¹⁰⁵, а в 1831 году из Парижа сообщает: «Только здесь можно понять, что такое пение»¹⁰⁶. Он посещает оперные театры Варшавы, Берлина, Вены, Бреслау (ныне Вроцлав), Дрездена, Мюнхена, Парижа и Лондона. В иные времена он едва ли не каждый вечер проводит в парижском Театре итальянской оперы. Он слушает оперы всех жанров и стилей — произведения Курпиньского, Стефани и Эльснера, Россини (только в Варшаве он познакомился с его девятью операми), Спонтини, Керубини, Паэра, Беллини и Доницетти, Буальдье, Обера, Мегюля, Герольда и Галеви, Моцарта, Бетховена, Мейербера и Флотова. Он отзывался о них со знанием дела, как эксперт, имеющий собственную точку зрения. Он впитывает все, иногда восторгается («Здесь Мейербер обессмертил себя!»¹⁰⁷), но у него есть явные предпочтения, а также предубеждения. Судя по всему, его особенно взволновали три оперы — *Дон Жуан*, *Вольный стрелок* и *Роберт-Дьявол*. Примечательно, что во всех трех музыка, соответствующая фантастическим и «потусторонним» моментам действия, выдержана в «балладном тоне». Существует концепция¹⁰⁸, согласно которой

истоки самой идеи шопеновских баллад, с их повествовательным тоном, следует искать не только в поэтическом и вокальном жанре баллады, но и в экспрессивном климате потусторонних сцен, характерных для романтической оперы.

Оперные темы, в соответствии с обычаями эпохи, нередко использовались как исходный материал для сочинения вариационных циклов или для фортепианных импровизаций. Шопен сочиняет вариации на темы, заимствованные им самим из опер, которые оказались ему особенно близки (*Дон Жуан*, *Роберт-Дьявол*), или на тему, предложенную издателем, заинтересованным в распространении модного оперного «шлягера» (*Людовик*). Он импровизирует на предложенные слушателями темы из популярных опер — таких, как *Белая дама*, *Немая из Портичи*, *Моисей в Египте* и *Севильский цирюльник*¹⁰⁹. Было бы интересно узнать, какие именно темы лежали в основе этих импровизаций и не оставила ли характерная для них мелодика следов в собственных произведениях Шопена.

В опере Шопена, несомненно, привлекало прежде всего красивое пение. Согласно несколько гиперболизированной формулировке Ж.-Ж. Айгельдингера, «пение было для Шопена альфой и омегой музыки»¹¹⁰. Он не только восхищается красивыми голосами, но и подражает им. По сообщению одной из учениц Шопена, Эмили фон Тимм, «его игра — точное отражение вокального стиля Рубини, Малибран, Гризи и других; он сам мне об этом говорил...»¹¹¹. Своих учеников он ориентирует в том же направлении. Вере Рубио он будто бы сказал: «Если вы хотите играть на фортепиано, вы должны петь»¹¹². Он любит общаться с певцами и не упускает случая с ними помузицировать; он аккомпанирует А. Нурри, П. Виардо, Ж. Линд и Дельфине Потоцкой. Свою эмоциональную и эстетическую увлеченность пением он часто выражает в письмах. Полину Виардо он всегда слушает «с большим восторгом»¹¹³, а чистейшие и утонченнейшие колоратуры Сабины Хайнефеттер отталкивают его своей холодностью: «я едва не отморозил себе нос»¹¹⁴. В нескольких словах он характеризует те разновидности бельканто, с которыми ему приходится сталкиваться. Его восхищают *diminuendo* Г. Зонтаг («верх совершенства»¹¹⁵) и *piano* Ж. Линд («оно выдержанно и ровно, как волос»¹¹⁶), хроматические гаммы Л. Даморо-Чинти («она делает их лучше, чем знаменитый Тулон на фестивале»), *mezza voce* Дж. Б. Рубини («это ни с чем не сравнимо») и экспрессия А. Нурри («его эмоциональность удивительна»). Он проводит тонкие и глубокие различия между певцами: «Малибран подражает, Чинти — восхищает»¹¹⁷.

Вокальное бельканто Шопен совершенно осознанно трансформирует в вокальный способ инструментальной игры, в ее певучую разновидность. Это не вызывает никакого сомнения. Элементы итальянского оперного стиля, восходящие к вокальным партиям из опер Россини и Беллини¹¹⁸, дают о себе знать в значительной части его творчества — в медленных частях концертов и сонат, в некоторых прелюдиях и этюдах, но прежде всего в ноктюрнах. Не случайно посвященный ноктюрнам раздел монографии Дж. Сэмсона озаглавлен «*Bel canto*»¹¹⁹. В шопеноведческой литературе много говорится о шопеновских «итальянизмах». Л. Бронарский усматривает итальянское влияние в особого рода мелодической напевности и в орнаментике, ведущей свое происхождение от итальянской традиции оперного пения, соединенной с техникой мелодического *tempo rubato*¹²⁰.

Кристаллизация фортепианного бельканто несказанной красоты достигнута в *Ноктюрне Des-dur* из op. 27:

Ноктюрн Des-dur op. 27/2, т. 46–55

ff sf

f pp

tr

3 3 3

48

con anima

3

Другой род бельканто представляет один из последних ноктюрнов, *H-dur* из ор. 62. Здесь средствами фортепиано воплощена вокальная орнаментика, традиционно ассоциируемая с формой арии *da capo*:

Ноктюрн H-dur op. 62/1, т. 3–7

Andante

f dolce legato

Ped. *

Ped. * Ped. *

Ноктюрн H-dur op. 62/1, т. 68–72

Когда присущие Шопену «итальянизмы» трактуются как аргумент в пользу вокального характера его творчества, это вызывает оправданный протест тех, кто настаивает на исконно фортепианной природе шопеновской музыки¹²¹. Но Шопена не было бы без этого динамичного взаимодействия между вокальным и инструментальным началами, между напевностью и пианистичностью. Шопен — мастер фортепиано, повелевший клавишам петь. Петь по-итальянски.

7. Как ни странно, документальные источники умалчивают о творческих связях Шопена с поколением композиторов-романтиков. Говоря точнее, воздействие музыки Шопена на некоторых представителей этого поколения документировано достаточно надежно, тогда как вопрос об их влиянии на Шопена остается без сколько-нибудь удовлетворительного ответа. Между тем он не мог с ней не сталкиваться, она создавалась на его глазах, в его непосредственном окружении.

Сравнительно много известно о связях Шопена с Робертом Шуманом. Восхищенный отклик на *Вариации из «Дон Жуана»* в знаменитой рецензии *Ein Opus II*, упомянутое в *Дневнике* (1831) «наслаждение Шопеном», рецензии на двадцать восемь шопеновских опусов в «*Neue Zeitschrift für Musik*» (1831–1843), открывшие Шопену дорогу в сферу немецкой культуры, «портрет» Шопена в *Карнавале* (1835), посвящение *Крейслерианы* (1838) «моему другу Ф. Шопену»... По мнению немецких историков музыки¹²², Шопен оказал весьма серьезное влияние на Шумана.

Можно ли утверждать, что знакомство с эстетикой, музыкой и личностью этого композитора запечатлелось в творчестве Шопена? Известные специалистам факты, строго говоря, не дают оснований для положительного ответа. Согласно Ж. Матياسу, Шопен высказывался о Карнавале в абсолютно безраз-

личном тоне¹²³. К. О'Мира-Дюбуа утверждает, что на уроках у Шопена музыка Шумана никогда не исполнялась¹²⁴. Вместе с тем трудно представить себе, чтобы Шопен, несмотря на все свое несходство с Шуманом, не чувствовал определенной «духовной близости»¹²⁵ между собой и своим немецким ровесником. Ведь не кто иной, как Шуман, отстаивал поэтическую, интимную разновидность романтизма, придавал особое значение жанру лирической фортепианной миниатюры, выступал против чистой виртуозности и псевдоромантических причуд. Пропагандируя в своих публикациях такую эстетику, он, можно сказать, утверждал Шопена в его собственной эстетике, которая, конечно же, отличалась от шумановской (проблема музыкальной семантики), но не слишком значительно¹²⁶. В некоторых произведениях Шопена (скерцо из *Сонаты b-moll*, *Полонезе A-dur*, марше из *Фантазии f-moll*) Л. Хернади обнаружил элементы фортепианной фактуры шумановского типа¹²⁷. По-видимому, сходство обусловлено не столько прямым влиянием, сколько тем, что оба композитора действовали на одной и той же платформе высокого романтизма; так или иначе, это сходство наводит на размышления.

Связи Шопена с Феликсом Мендельсоном также были достаточно простыми и складывались парадоксально. Согласно Листу¹²⁸, Шопен и Мендельсон, а также Берлиоз, Хиллер и сам Лист сформировали в Париже начала тридцатых годов «романтическое братство», основанное на общих идеалах. Но в 1835 году, после целого дня совместного музицирования, Мендельсон опишет его в следующих словах: «Это было похоже на разговоры ирокеза с кафром»¹²⁹. Шопена он назовет одним из тех, кто «страдает парижской манией отчаяния и эмоциональных крайностей»; впрочем, для Мендельсона он останется одним из немногих «истинных музыкантов», а не тех, кто хотел бы объединить в своей музыке «величие добродетели с греховными наслаждениями». Другой парадокс заключается в том, что эстетика классической уравновешенности, исповедуемая автором *Сна в летнюю ночь*, была Шопену ближе, чем «парижская мания отчаяния»¹³⁰, а *Концерт g-moll* и *Песни без слов* Мендельсона принадлежали к числу произведений, которые он проходил со своими учениками.

Несколько легче ответить на вопрос о том, в какой степени могло повлиять на Шопена знакомство с Ференцем Листом. «Как раз сейчас Лист играет мои этюды», — писал Шопен Ф. Хиллеру летом 1833 года, добавляя: «Я бы хотел похитить у него манеру, в которой он их исполняет»¹³¹. Думается, что это признание, равно как и посвящение опуса 10, были продиктованы не только любезностью по отношению к тогдашнему другу. В начале тридцатых годов Шопен нашел в лице Листа конгениального партнера по пианистическому искусству — партнера, который был ему необходим для самоутверждения. Позднее их дороги разошлись. Лист, этот, по словам Г. Гейне, «Бич Божий эра-ровских фортепиано»¹³², выбрал большую концертную эстраду, тогда как Шопен — которого тот же Гейне назвал «не только виртуозом, но и поэтом», — путь композитора и пианиста *da camera*. При жизни Шопена Лист-композитор еще не проявил себя в достаточной мере: *Соната h-moll*, оба фортепианных концерта, *Утешения* появились позднее. Поэтому Шопен мог позволять себе иронические замечания наподобие следующего: «Он еще станет депутатом,

возможно даже королем в Абиссинии или Конго; что же касается мотивов его композиций, то они будут почивать в журналах...»¹³³. В годы их переменчивой дружбы будущий автор *Этюдов трансцендентного исполнения* (1851) и *Венгерских рапсодий* (от 1851) был прежде всего непревзойденным аранжировщиком, фиксировавшим в нотах свои сверхвиртуозные импровизации на модные темы. Шопен задавал листовские «транскрипции» своим ученикам¹³⁴ — по-видимому, тоже не из простой любезности.

Следует упомянуть еще трех современных Шопену композиторов-романтиков, которых он хорошо знал лично и с чьими произведениями знакомился вскоре после их завершения. Это Гектор Берлиоз, Винченцо Беллини и Джакомо Мейербер.

Из музыки Гектора Берлиоза Шопен знал, по меньшей мере, обе знаменитые в то время симфонии — *Фантастическую* (1829) и *Траурно-триумфальную* (1840), — а также *Гарольда в Италии* и *Короля Лира* (1834) и, судя по всему, *Реквием* (1837). Об отношении Шопена к творчеству Берлиоза мы можем судить только по косвенным данным. С точки зрения Шумана, между обоими композиторами было нечто общее: он назвал их «творцами, дальше других ушедшими от современности в направлении романтизма»¹³⁵. Но недомолвки некоторых других современников (например, Э. Делакруа) позволяют сделать вывод, что Шопен не особенно интересовался музыкой Берлиоза. И это неудивительно, ибо в некоторых отношениях она явно не соответствовала его представлениям об искусстве, поскольку грешила чрезмерной красочностью оркестровки, монументальностью форм, гипертрофированностью экспрессии.

Шопен, несомненно, знал три оперы Винченцо Беллини — *Норму* (1831), *Сомнамбулу* (1831) и *Пуритан* (1835); с самим композитором он находился в дружеских отношениях. Широко распространенное мнение об особой любви Шопена к мелодике беллиниевских арий подтверждается при вслушивании в мелодическое развертывание ноктюрнов.

Шопен имел возможность познакомиться и со всеми операми Джакомо Мейербера, которые ставились в его время на сцене Парижской оперы. *Роберт-Дьявол* (1831) восхитил его, недавнего провинциала, роскошью постановки; под впечатлением от этой оперы он сочинил фантазию на ее темы (*Большой концертный дуэт*). Его реакция на *Гугенотов* (1836) нам неизвестна; что касается *Пророка* (1849), то он, согласно одной из записей в *Дневнике* Э. Делакруа, вызвал у Шопена явное раздражение. Это неудивительно: даже беззлобный Оскар Кольберг не услышал в музыке Мейербера ничего, кроме «пестрой мешанины» идей¹³⁶. Ныне делаются попытки «реабилитировать» его оперную музыку; так или иначе, творчество автора *Роберта-Дьявола* вносит свою краску в спектр парижского и европейского романтизма.

Думается, что, сталкиваясь с музыкой своих современников, Шопен прекрасно ощущал те границы, заходить за которые ему не позволял художественный инстинкт. У Мендельсона за этой границей начинался сентиментализм, у Беллини — легковесность и слезливость, у Мейербера — высокопарность, у Бер-

лиоза — показное выражение чувств, у Листа — самодовлеющая виртуозность, даже у Шумана — недостаточно сдержанная «фантазийность». Впрочем, шумановские *Фантастические пьесы* воспринимаются как произведение, которое вполне могло бы повлиять на некоторые концепции Шопена.

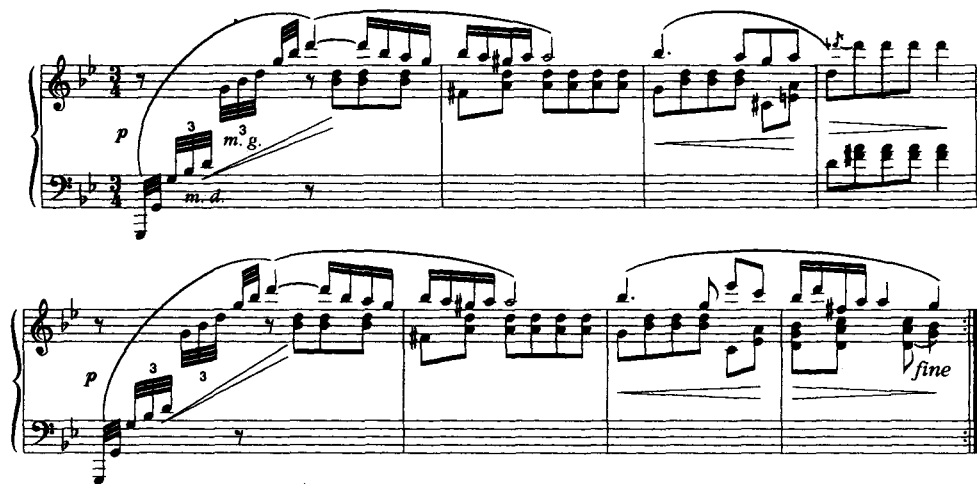
8. С творчеством своих польских современников Шопен постоянно сталкивался в варшавские годы, особенно начиная с 1826-го. Мы легко можем составить перечень произведений, которые он мог слышать и знать; значительно труднее определить, какие именно работы польских композиторов он знал наверняка. Его детские и юношеские композиции отмечены несомненным влиянием музыки представителей старшего поколения — Ю. Эльснера и К. Курпиньского, М. К. Огиньского и М. Шимановской, возможно также А. Радзивилла и Ф. Лесселя.

Можно не сомневаться, что из музыки феноменально плодовитого и разностороннего (на грани графомании) Юзефа Эльснера¹³⁷ Шопен знал «национальную оперу» *Король Локетек* (1818), имевшую большой успех, но спустя четыре года после премьеры снятую цензурой со сцены Национального театра. На уговорах недавнего учителя он шутливо отвечал: «Если не *Локетек*, то какой-нибудь Ласконогий, возможно, выйдет из моей башки»¹³⁸. Шопен, несомненно, слышал также эльнеровский *Реквием c-moll*, впервые исполненный в 1826 году на похоронах С. Сташица¹³⁹, а год спустя изданный с посвящением «памяти Александра I, царя России...». Кроме того, он знал один из его офферториев и какие-то мессы. На отъезд Шопена из Варшавы был сделан красивый прощальный жест — 2 ноября 1830 года в его честь на Воле была исполнена кантата Эльснера *Рожденный в польской стране* (*Zrodzony w polskiej krainie*). Наконец, Шопен едва ли мог пройти мимо фортепианной музыки Эльснера — сонат, вариаций, рондо на фольклорные темы (*B-dur à la краковяк* и *C-dur à la мазурка*) и в особенности полонезов. Один из них, *Полонез f-moll*, упоминается как возможный прототип одного из трех детских полонезов Шопена¹⁴⁰.

Ю. Эльснер, *Польский танец f-moll* (до 1821, посвящен Констанции Тымовской), т. 1—6



Ф. Шопен, *Полонез g-moll* WN 2 (1817, посвящен Виктории Скарбек), т. 5–12



Нет никакой уверенности в том, что *Польский танец* Эльснера появился раньше, чем *Полонез g-moll*, созданный восьмилетним мальчиком, но в данном случае это не слишком важно¹⁴¹. «Компонуя» свои многочисленные полонезы (общим числом около двадцати), Эльснер пользовался совокупностью оборотов и приемов, типичных для полонеза как танцевальной фортепианной пьесы, предназначенной для домашнего музицирования, — и именно на них основывался его юный ученик. Зрелый Шопен, при всей своей понятной и благородной снисходительности по отношению к творчеству учителя (его мессы он назвал «чудесными», его *Офферторий* — «выдающимся» произведением с «богатейшими гармониями»¹⁴²), должен был отдавать себе отчет в том, что помимо основ ремесла Эльснер дал ему нечто не менее ценное — исключительно твердую решимость всячески беречь собственное творческое «Я» и в своем искусстве придерживаться национальных корней¹⁴³.

Музыку Кароля Курпиньского — легковесную, но мелодичную, выразительную и «овеванную национальным духом» — юный Шопен должен был слышать в изобилии. В Варшаве она звучала по самым разнообразным случаям. Судя по всему, из двадцати с лишним опер Курпиньского, шедших в разное время на сцене Национального театра, Шопену были известны, по меньшей мере, пять: *Суеверие, или Краковцы и горцы* (1816), *Замок на Чорштыне* (1819), *Дворец Люцифера* (1811), *Шарлатан* (1814) и *Цецилия Пясечыньска* (1829). *Полонезы* Курпиньского (всего около тридцати) исполнялись на балах; в польских домах пелись его возвышенные исторические думы (на слова Немцевича) и мелодичные думки. Одну из последних Шопен включил в свою *Фантазию на польские темы* ор. 13 (Варшава, 1828) в качестве темы малых вариаций. А в *Фантазии f-moll* ор. 49 слышится отзвук одной из четырех патриотических песен Курпиньского, которые в дни восстания пела Варшава, а после его подавления — Большая эмиграция¹⁴⁴.

Восьмилетний Шопен, сочиняя в 1817 году свой первый полонез (B-dur WN 1), должен был держать в памяти какой-то из этих чисто прикладных танцев

Курпиньского, изданных автором *Замка на Чорштыне* несколько позднее (1823) в Лейпциге под французским заглавием *14 Polonaises à danser* («14 танцевальных полонезов»). З. Яхимецкий полагает¹⁴⁵, что в *Полонезе c-moll* 1839 года звучит (в минорной тональности и самом низком регистре) горький, ироничный и гневный ответ Шопена на верноподданный *Полонез D-dur (Witaj, Królu Polskiej Ziemi — «Приветствуем Тебя, король Польской земли»)*, которым будущий творец Варшавянки приветствовал прибытие русского царя в Варшаву в 1825 году:

К. Курпиньский, *Полонез D-dur Witaj, Królu...*, т. 1—2



Ф. Шопен, *Полонез c-moll* op. 40/2, т. 3—4



Как ни странно, ни в письмах Шопена, ни в воспоминаниях о нем не упоминается имя Михала Клеофаса Огиньского. Его полонезы — прежде всего *Полонез a-moll*, известный под названием *Прощание с Родиной* — накануне восстания сделались чем-то вроде фортепианного эквивалента *Напевов* Немцевича. Их автор — представитель сентиментального течения предромантической культуры — остался в истории как основоположник «элегической» разновидности полонеза. Предлагая издателю опубликовать два полонеза, составивших опус 26, Шопен называет их «меланхолическими», что воспринимается как отголосок формулы Огиньского. Эхо творчества автора *Прощания с Родиной* слышится уже в самых ранних полонезах Шопена: так, тема трио *Полонеза B-dur* WN 1 явно родственна теме *Полонеза a-moll* Огиньского (см. посвященный полонезам раздел настоящей книги). Именно об этом произведении Мария Шимановска писала его автору из Лондона, демонстрируя несколько преувеличенный восторг: «Он будет жить, пока существует мир». Впрочем, другие полонезы Огиньского также имели успех: «Непременно буду играть их, где бы я ни оказалась»¹⁴⁶.

В конце того же 1826 года Мария Шимановска — выдающаяся пианистка и общепризнанная красавица — прибыла в Варшаву, чтобы дать серию концертов. Шопен услышал ее в начале 1827-го. О его впечатлениях мы ничего не знаем, но известно, что он с нетерпением ждал ее выступления: «Я непременно буду [на концерте]!»¹⁴⁷. Можно предполагать, что концерт Шимановской сыграл в жизни Шопена значительную роль, поскольку помог ему найти свой путь в пианистическом искусстве и композиторском творчестве. Уместно привести восторженные слова Мохнацкого: «Искусство подражания человеческому пению пани Шимановска в *adagio* довела до высшей степени совершенства»¹⁴⁸. Стоит процитировать и мнение немецких слушателей, зафиксированное в свое время самой Шимановской: «Знатоки утверждают, что я не играю, а декламирую». Собственная музыка

Шимановской не отличается особыми достоинствами; как исполнительница своих произведений она вряд ли могла рассчитывать на столь высокие оценки, особенно на фоне Гуммеля и Фильда. Вместе с тем примечательно, что практически все жанры, в которых она пробовала свои силы, спустя недолгое время утвердились в творчестве Шопена. Она сочиняла мазурки, полонезы и вальсы, этюды, прелюдии и ноктюрны, романсы, думы и думки. Ее творчество, можно сказать, провоцирует на сравнения. Ясно, что для нее эти сравнения неблагоприятны, зато они помогают лучше уяснить, с чего начинал Шопен, и увидеть в деталях разницу между художником среднего калибра и гением, — тем более что оба композитора оперировали одним и тем же набором идиом, утвердившихся в языке эпохи¹⁴⁹.

По меньшей мере, три произведения Шопена основаны на фактурных моделях, использованных ранее в *Двадцати упражнениях и прелюдиях* (*Vingt Exercices et Préludes*) Шимановской. Это *Этюд C-dur* op. 10 № 7 (*Этюд № 17, B-dur*), *Прелюдия Es-dur* op. 28 № 19 (*Этюд № 8, Es-dur*) и *Этюд As-dur* op. 25 № 1 (*Этюд № 15, C-dur*):

М. Шимановска, *Этюд № 17, B-dur*, т. 12–19

The image displays a musical score for Frédéric Chopin's Étude No. 17 in B major, Op. 25, No. 1. The score is presented in four systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The first system is marked "Con fuoco". The second system is marked "dim." and includes an "8va" marking above the treble staff. The third system is marked "perdendosi". The score shows a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes in the right hand, while the left hand has a simpler accompaniment of eighth and quarter notes.

Ф. Шопен, *Этюд C-dur* op. 10/7, т. 1–4

Vivace (♩=84)

Праворучные пассажи *Вальса As-dur* из сборника *Восемнадцать танцев (Dix-huit Danses)*, изданного М. Шимановской в Лейпциге у Брайткопфа и Хертеля, предвосхищают блестящие фигурации из шопеновского *Большого вальса As-dur* op. 42 (1840):

М. Шимановска, *Вальс As-dur* (Котильон в 18 частях), т. 17–25

Ф. Шопен, *Большой вальс As-dur* op. 42, т. 265–272



Сходство с произведениями Шопена нетрудно найти и в пьесах из сборника *Двадцать четыре мазурки, аранжированные для фортепиано М. Шимановской* (*Vingt-quatre Mazurkas arrangés pour le pianoforte par M. Szymanowska*), также изданного в Лейпциге¹⁵⁰. Подробный сравнительный анализ мазурок Шопена и Шимановской осуществила К. Сварычевская (К. Swaryczewska, 1959). Исследовательница пришла к выводу, что пьесы Шимановской «могли служить для Шопена источником вдохновения, но не в большей степени, чем мазурки других польских композиторов того же периода»¹⁵¹. Показательно, насколько велика разница между однообразными по фактуре и крайне примитивными по гармоническому языку танцами в «аранжировке» Шимановской и утонченными пьесами Шопена — при том, что исходная основа для обоих композиторов была единой:

М. Шимановска, *Мазурка № 2 F-dur* т. 1–8



Ф. Шопен, *Мазурка C-dur* op. 56/2, т. 53–64

p legatissimo

Red *

Red *

Red *

Разница, о которой идет речь, особенно бросается в глаза при сравнении крупных фрагментов или целых разделов: идентичный или похожий материал в воображении и под пальцами Шопена развивается совершенно иначе:

М. Шимановска, *Полонез f-moll* (Трио, Des-dur), т. 5–8

Trio

p

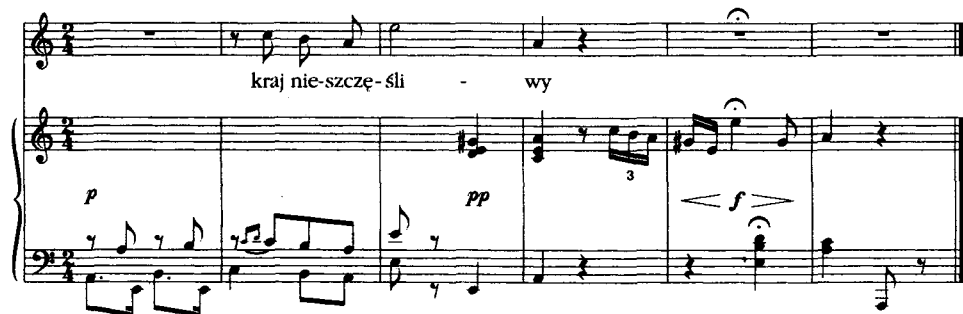
espressivo

Ф. Шопен, *Полонез es-moll* op. 26/2, т. 10–20



Из музыки Франчишека Лесселя — композитора, связанного с домом Чарторыхских, — Шопен, несомненно, знал думы на слова десяти *Исторических напевов* Немцевича. С музыкальной точки зрения это самые глубокие пьесы сборника. На их примере юный композитор мог учиться основам классицистской музыкальной риторики. Стоит сравнить, к примеру, концовку думы о Яне Казимеже:

Ф. Лессель, *Исторический напев «Ян Казимеж»* (1816)



с соответствующими фрагментами *Полонеза b-moll* WN 12 (т. 55–56) или *Полонеза es-moll* op. 26 (т. 172–175), а также с последними тактами *Мелодии* — последней песни Шопена. Но ближе всего Лессель подходит к Шопену, по-видимому, в *Фортепианном концерте C-dur* op. 14 (1813). Манера разворачивания мелодической линии и хореически-ритмический жест заключительной мазурки живейшим образом напоминают музыку Шопена:

Ф. Лессель, *Фортепианный концерт C-dur op. 14, Allegretto*

Allegretto

Ф. Шопен, *Мазурка cis-moll op. 50/3, т. 153–156*

Ф. Шопен, *Мазурка a-moll op. 59/1, т. 91–94*

Для Антони Радзивилла — князя, государственного деятеля, виолончелиста и композитора — Шопен написал два опуса, представляющие модную венскую разновидность стиля *brilliant*: *Трио g-moll op. 8* и *Полонез C-dur op. 3* (1829). Тогда же (осенью 1829 года) Шопен познакомился с самым главным произведением этого «заядлого глюкиста» — *Музыкой к «Фаусту»*. Князь сам показал ее Шопену в Антонине. Некоторые части вызвали живой интерес Шопена и, видимо,

по-настоящему ему понравились: «Есть одна сцена, — писал он Тытусу Войчеховскому¹⁵², — в которой Мефистофель искушает Гретхен, играя на гитаре и напевая под ее окном, и одновременно слышится хоровое пение из близлежащей церкви. Этот контраст в исполнении производит большой эффект». И далее Шопен указывает на главный элемент контраста: «дьявольский аккомпанемент к очень серьезному хоралу». Не отозвалась ли эта концепция Радзивилла много позднее в *Скерцо cis-moll*, где хорал прерывается *scherzando* искушения¹⁵³? Можно предполагать, что повествовательный тон двух песен из радзивилловского *Фауста* — *Песни за прялкой* (*Spinnerlied*) в G-dur и *Баллады о Фульском короле* — в какой-то степени предопределил характерную для Шопена ассоциативную связь размера $\frac{6}{8}$ с романсово-балладной выразительностью. Не исключено также, что квазиглюковский риторический пафос вступительных тактов *Полонеза cis-moll* op. 26 № 1 — не слишком отдаленное эхо вступительных тактов услышанной в Антонине Интрады к *Фаусту*¹⁵⁴.

А. Радзивилл, *Музыка к «Фаусту»*, Интрада, т. 1–4



Ф. Шопен, *Полонез cis-moll* op. 26/1, т. 1–4



9. Польский крестьянский фольклор Шопен узнал из первых рук. О том, как проходило знакомство Шопена с этой сферой польской культуры, можно судить по письмам 1823–1830 годов и по воспоминаниям друзей и очевидцев; эти документы дополняют информацию, содержащуюся в нотах.

Шопену довелось побывать, хотя бы проездом, почти во всех регионах Польши — он несколько раз объездил ее на дилижансе вдоль и поперек. Летние каникулы он проводил в разбросанных по стране родовых поместьях своих коллег, друзей и близких. Сравнительно хорошо ему были знакомы три смежные области Польши — Мазовше, Куявы и Добжиньская земля. В Мазовше он путешествовал вокруг Варшавы, знал окрестности Желязовой Воли, Ловича, Сохачева и Санник. Особенно важным для него, по-видимому, было посещение Шафарни, а также ее

ближних и дальних окрестностей в 1824–1825 годах¹⁵⁵. Тогда он посетил несколько деревень и местечек Добжиньской земли и куявско-поморско-мазовецкого пограничья¹⁵⁶, слушая и записывая крестьянские песни и танцы, играя и танцуя на всевозможных деревенских праздниках; достаточно подробные рассказы об этом времяпрепровождении можно найти в его письмах¹⁵⁷. В Стжижеве (у Весёловских) он имел возможность несколько ближе познакомиться с великопольским, а в Потужыне (у Войчеховских) — с хрубешовским фольклором; впрочем, его письма об этом умалчивают. Наконец, он путешествовал по Поморью¹⁵⁸, Краковской земле и Силезии.

По утверждению К. В. Вуйчицкого и М. Карасовского¹⁵⁹, Шопен с детства был увлечен всем, что имело отношение к народной музыке, пению и танцу, с готовностью воспринимал и легко запоминал любые проявления польского фольклора. Судя по письмам более зрелого периода, народная музыка и на чужбине оставалась для него исключительно важным ориентиром. Он готов всячески отстаивать собственные, глубоко выстраданные представления о польской самобытности. Достаточно вспомнить, с какой горячностью Шопен описывал свою раннюю парижскую встречу с Войчехом Совиньским, который в 1831 году подарил ему сборник «кабацких, бессмысленных, с никудышным аккомпанементом, без малейшего знания гармонии переложённых песенок с контрадансовыми концовками» — и все это он осмелился назвать «собранием польских песен»¹⁶⁰. Стоит процитировать также отклик Шопена на огорчившую его — хотя и благородную по исходному замыслу — публикацию первого тома собрания Оскара Кольберга *Песни польского народа* (*Pieśni ludu polskiego*, 1842), еще с фортепианным сопровождением: «Намерение доброе, да кишка тонка». Следующий далее комментарий позволяет уяснить, что именно Шопен имел в виду и против чего он выступал: «При виде подобных вещей я часто думаю, что лучше бы их не было вовсе, ибо такая вымученная работа только спутает и осложнит труд гения, который когда-нибудь отыщет там истину. А до того все эти красоты останутся с приклеенными носами, нарумяненные, с оторванными ногами или на ходулях — посмешище для тех, кто бросит на них мимолетный взгляд»¹⁶¹. Под влиянием ностальгии родимый фольклор подвергся в шопеновском подсознании своего рода сакрализации. В своем творчестве Шопен мог его только идеализировать и синтезировать, абстрагировать от реальности, возвышая «народное до общечеловеческого»¹⁶². Чтобы понять и пережить его красоту, нужно было в него вслушиваться. Между тем при не слишком восприимчивом взгляде со стороны неповторимая красота феномена заслонялась примитивными схемами и тривиальными формулами, чуждыми его исконной природе. Все это было тяжелым, непростительным грехом по отношению к родной стране, ибо для польских романтиков — в особенности же для Шопена — фольклор стал метафорой национального, символом родины, не единственным, но безусловно самым важным показателем национальной идентичности¹⁶³.

Примечательно, что в качестве главного носителя того сублимированного фольклорного начала, о котором здесь идет речь, Шопен избрал жанр мазурки. На раннем этапе его творчества фольклор иногда находит свое воплощение и в жанрах, связанных с виртуозностью и стилем *brillant*, а именно в рондо (ор. 5 и 14, а также WN 15), фантазии (ор. 13) и концертах (ор. 11 и 21). Но во всей полноте идея реализовалась лишь в мазурке, трактуемой вначале как лирически-

хореическая миниатюра, а со временем и как лирически-хореическая фортепианная поэма. У Шопена мазурка стала самой личностной, самой интимной формой высказывания. Мазурки Шопена можно уподобить листкам дневника, который он вел на протяжении всей жизни. Вместе с тем с точки зрения внешнего мира они служат самым ярким и однозначным показателем национальной идентичности их автора. Это было совершенно ясно и Шуману, и Листу, и Берлиозу¹⁶⁴. Лишь Мейербер однажды попытался интерпретировать одну из мазурок Шопена в отрыве от ее национальных корней, но в результате лишь выставил себя на посмешище и до крайности возмутил Шопена¹⁶⁵.

Мазурка у Шопена принимает бесконечное множество обликов, иногда однозначно распознаваемых как кувяк, оберек или мазур, но чаще выступающих в виде многосоставного комплекса музыкально-хореических «характеров» фольклорного происхождения. Это идеализированный синтез, обобщенный «инвариант», парадоксальным образом конкретизированный в полных жизни, неповторимых «вариантах». Совокупность конструктивных признаков шопеновской мазурки включает присущие фольклору фактурные приемы (бурдоны и остинато), исполнительские манеры (*rubato*), ритмические мотивы и хореические жесты (характерные для отдельных танцев), гармонические структуры (натуральные лады, хроматизмы, переменные лады), мелодические обороты (например, специфический квартовый ход, изредка — прямые цитаты), репетитивно-репризные приемы развертывания формы. Но самое главное в шопеновской мазурке — сам тип музыкального мышления, укорененный в поэтике народной музыки.

Типология фольклорных влияний на музыку Шопена была предметом исследований, осуществленных на разных этапах развития шопеноведения и этномузыковедения, включая работы Х. Виндакевичовой (H. Windakiewiczowa, 1926), В. Пасхалова (1941) и Я. Собеской. Способы интеграции фольклора в систему собственного шопеновского языка анализировал К. Беганьский (K. Biegański, 1963). Предметом особого интереса З. Лиссы и С. Лобачевской была роль фольклора в формировании национального стиля у Шопена. С новой методологической точки зрения данная тема разработана в трудах Я. Стеншевского («народность как показатель национального характера творчества»)¹⁶⁶ и А. Чекановской, чей интересный, хотя и не до конца ясный тезис гласит: «Фольклор стал [...] для Шопена [...] языком мифа»; отсюда вопрос: «не является ли шопеновская структура структурой мифа?»¹⁶⁷.

10. При близком знакомстве с творчеством Шопена становится ясно, что он активнее, чем это было принято считать, интересовался популярными жанрами польской городской музыки, национальными песнями и танцами¹⁶⁸. Ныне можно с достаточной уверенностью утверждать, что они были для Шопена существенным источником вдохновения, дополняющим крестьянскую музыку, хотя и, возможно, не столь значимым. Можно не сомневаться, что когда Шопен в 1846 году писал родным: «вечером у себя наигрывал, напевал песни с берегов Вислы»¹⁶⁹, а в 1848 году признавался другу: «едва помню, как поют на родине»¹⁷⁰, он имел в виду не региональный крестьянский фольклор, а популярную песню в более широком, общепольском смысле. Говоря точнее, речь шла о мелодиях, составивших репертуар польских поместий и усадеб, — о думах, думках, балладах и романсах, песнях лю-

бовных и повстанческих, бытовых и патриотических. Шопен импровизировал на их темы, включал их в свои фантазии, цитировал. Он импровизировал также на темы народного и вместе с тем общепольского *Хмеля* (*Chmiel*), национальной песни *Еще Польша* (*Jeszcze Polska*), повстанческого Марша Хлопицкого (*Marsz Chłopskiego*), песенок *Świat srogi* («Суровый мир») и *W mieście dziwne obyczaje* («Станный городской обычай») из двух национальных опер. В *Фантазию A-dur* он включил романс о *Лауре и Филоне*, в *Фантазию f-moll* — мотив из повстанческой *Литовки* (*Litwinka*). В *Скерцо h-moll* он процитировал колядку *Lulajże, Jezuniu* («Баю-бай, маленький Иисус»), а в «мальборкской» *Мазурке e-moll* — мотивы из уланской песенки *Tam na błoniu błyszczą kwiecie* («Там, на лугу, блестит цветочек»).

Неоднократно говорилось и писалось о том, что польский характер музыки Шопена определяется не только ее опорой на фольклор в прежнем понимании этого слова, подразумевающим крестьянскую музыку. Уже в мазурках, помимо крестьянских, фигурируют мотивы мещанского и шляхетского происхождения. Как напоминает Я. Стеншевский, «объединение фольклорного элемента с национальным в рамках высокого искусства — один из идейных постулатов романтизма»¹⁷¹. В музыке Шопена имеется обширный пласт, никак не связанный с фольклором, но тем не менее подпадающий под определение «национальная музыка»¹⁷². Отчетливо выраженный национальный «тон» слышится не только в полонезах, представляющих преимущественно шляхетскую и общенациональную традицию, но и в балладах, ноктюрах, фантазиях, некоторых этюдах и прелюдиях, в концертах и сонатах.

Мелодическая и ритмическая идиоматика, свойственная национальным напевам и танцам, выступает у Шопена в нескольких разновидностях. Каждая из «идиом» характеризуется собственными коннотациями, указывая на те или иные отчетливо распознаваемые прототипы в популярной музыкальной культуре.

а) Гимнически-хоральная идиома в ее «классической» разновидности обнаруживается в *Фантазии f-moll* — в ее возвышенном среднем разделе (H-dur) и в заключительной теме раздела *agitato* (Es-dur, т. 127–142), — а также в *Прелюдии c-moll* из ор. 28 и некоторых других произведениях. Ее прототип — гимнические напевы наподобие *Boże, coś Polskę* («Боже, ты Польшу») или *Święta miłość kochanej ojczyzny* («Святая любовь к обожаемой родине»).

б) Идиома, которую можно назвать «героически-тиртейской» (по имени Тиртея — греческого поэта VII в. до н. э., чьи стихи воодушевляли воинов в сражении), дает о себе знать в некоторых ноктюрах (*c-moll* из ор. 48), полонезах (например, *es-moll* из ор. 26, *A-dur* и *c-moll* из ор. 40), этюдах (*c-moll* ор. 10 № 12 и *a-moll* ор. 25 № 11) и прелюдиях (*d-moll* из ор. 28). Она ассоциируется с мелодикой и экспрессией некоторых повстанческих песен (*Za Niemen, hen precz!* [«Прочь, за Неман!»], *Oto dziś dzień krwi i chwały* [«Ныне день крови и славы»]) и фортепианных пьес батального характера (*Bitwa pod Ostrołenką* [*Bitwa pod Ostrołęką*]), весьма популярных в первой половине XIX века.

в) Идиома, ведущая свое происхождение от думы и марша, от традиционных исторических напевов и родственных им по духу повстанческих песен. Ее самые характерные образцы — оба вступительных марша *Фантазии f-moll*, особенно вто-

рой, на мотив песни *Литовка* (*Wionął wiatr błogi na Lechitów ziemię* — «Повеяло ветром блаженным на ляхской земле»). Она преобладает в *Концертном Allegro A-dur* оп. 46, о котором Шопен будто бы сказал: «Это будет первая вещь, которую я сыграю в освобожденной Варшаве»¹⁷³.

г) Идиома, ведущая свое происхождение от элегической разновидности думы, воплотилась в некоторых песнях (например, *Нет мне отрады*), ноктюрнах (например, g-moll из оп. 15) и сонатах (*Largo cantabile* из *Сонаты h-moll*). Язык и экспрессия этой музыки ассоциируются с думами и лирическими элегиями начала XIX столетия.

д) Идиома, ведущая свое происхождение от думки и романса, — от таких прототипов, как *Już miesiąc zeszedł* («Уж месяц зашел»), *Jakiż to chłopiec piękny i młody* («Какой красавец-молодец») или популярнейшая в 1820-х годах думка *Песня Ванды* (*Pieśń Wandy*), она же *Ольха* (*Olszynka*), — слышится в балладах, в *Колыбельной*¹⁷⁴, в некоторых прелюдиях (например, *As-dur* из оп. 28) и песнях (*Где кому любо, Весна*):

Лаура и Филон, песня неизвестного автора на слова Ф. Карпиньского, т. 1–4



М. Шимановска, *Свитезянка* на слова А. Мицкевича, т. 1–4

Moderato

Ja - kiż to chło - piec pię - kny i mło - dy? Ja - ka to o - bok dzie - wi - ca?

(p)

К. Курпиньский, *Ольха* на слова Ю. В. Красиньского, т. 1–8

Andantino

Wanda

Gdzie ta ol - szyn - ka, tam mi - mo wo - li

od - biegł ko - chan - kę sło - wik w zlej chwi - li

Ф. Шопен, *Где кому любо* на слова С. Витвицкого, т. 5–8

mf

Stru - myk lu - bi w do - li - nie, sa - rna lu - bi w gę - stwi - nie,

p e sempre legatissimo

p

Red * *Red* * *Red* * *Red* * *Red* *

Ф. Шопен, *Колыбельная* Des-dur op. 57, т. 3–6

Andante

dolce p

Red * *Red* * *Red* * *Red* *

Ф. Шопен, *Баллада* F-dur op. 38, т. 1–6

Andantino

sotto voce

Red *

е) Лирически-песенная идиома отличается от двух предшествующих большей серьезностью и глубиной. В популярных песнях она ассоциируется прежде всего с любовной тематикой. У Шопена она характеризуется сочетанием напевности с лапидарностью и простотой. Таковы, к примеру, разделы *sostenuto* (побочные темы) в первых частях обеих зрелых сонат (*b-moll* и *h-moll*) и средние разделы (трио) скерцо:

Скерцо E-dur op. 54, т. 393–407



ж) Песенно-танцевальная идиома в некоторых мазурках (например, B-dur и a-moll из op. 7, B-dur из op. 17, F-dur WN 25), в Прелюдии A-dur из op. 28 и в отдельных песнях (*Гулянка*, *Пригожий парень*) восходит к репертуару бытовых танцев, сопровождаемых песнями или припевками. В песенниках (например, в сборнике Рейзнера, 1828¹⁷⁵) и танцевальных сборниках того времени имеется множество пьес, аналогичных по структуре и характеру, но примитивных и шаблонных.

11. Связи Шопена с музыкальным фольклором и популярным песенным репертуаром других народов также заслуживают более тщательного исследования. Переписка композитора свидетельствует о его живом интересе к этой сфере музыкальной культуры. Следы этого интереса — впрочем, далеко не всегда явные, чаще едва угадываемые — видны и в нотных текстах.

В музыке Шопена присутствует украинский элемент. В те годы украинская думка и родственные ей песенные и танцевальные жанры находились в сфере польского фольклора¹⁷⁶ и пользовались несравненно большей популярностью, чем, к примеру, припевки горцев региона Подгале или кашубские песни. Думка, изначально украинского происхождения, адаптировалась польской популярной культурой и стала одним из компонентов национальной оперы. Украинских лирников можно было встретить на улицах Варшавы; в салонах, между мазуром и краковяком, танцевали казачок. Шопен также не прошел мимо этого танца. Многочисленные шопеновские «украинизмы» тщательно систематизированы в работах Я. Проснака (J. Prosnak, 1949, 1963) и С. Павлишин (S. Pawliszyn, 1963). Мелодии, стилизованные в манере думки, использованы в качестве рефренов или куплетов в *Рондо c-moll* op. 1 и *Рондо C-dur* WN 15, а также в рондообразных финалах *Трио g-moll* op. 8 и *Концерта e-moll* op. 11. Тема думки, стилизованной или процитированной Каролем Курпиньским, включена в состав *Фантазии на польские темы* op. 13:

Фантазия A-dur op. 13, т. 130–137, «тема К. Курпиньского»

Allegretto ♩ = 84

II

pp

Vc.

cl. 8^{va}

Archi

(8^{va})

II

Рондо à la краковяк F-dur op. 14, т. 179–186

I

scherzando

II

Archi pizz.

(p)

I

II

Рондо C-dur WN 15, т. 103–110

(a tempo)

(p)

simile

Украинские интонации слышатся и в мелодиях двух песен, созданных на слова С. Витвицкого (*Жених*, 1831) и Б. Залеского (*Две смерти*, 1846). Оба поэта были родом с Украины, и их тексты основаны на фольклорных прототипах:

Жених WN 40, т. 9–16

mf Agitato vivo ($\text{♩}=108$)

1. Wiatr za - szu - miał mię - dzy krze - wy, nie w czas, nie w czas, ko - niu!

p

sfz

rall.

(a tempo)

Nie w czas, chłop - cze cza - mo - bre - wy, le - cisz tu, po bło - niu.

sfz

rall.

cresc.

Две смерти WN 57, т. 1–8

Allegretto (♩=100)

p

Rok się ko - cha - li, a wiek się nie wi - dzie - li,

p e legato

zbo - la - ly se - rca, o - bo - je na po - ście - li.

Шопен непосредственно соприкоснулся с украинской народной культурой летом 1830 года, будучи в гостях у Т. Войчеховского в Потужыне (Хрубешовская земля). Это могло побудить композитора к поиску интонаций, характерных для украинских «протяжных песен»; согласно некоторым авторам, воздействие этих интонаций угадывается¹⁷⁷ в мелодиях «тоскливых» шопеновских ноктюрнов — *g-moll* из оп. 15, *g-moll* из оп. 37, *fis-moll* из оп. 48 и *f-moll* из оп. 55. В данном случае следует говорить не о твердо обоснованном выводе, а об интуитивных ощущениях и предположениях.

Еще труднее обнаружить и документировать то воздействие, которое могло оказать на Шопена знакомство с еврейским музыкальным фольклором. Сообщения юного Шопена — выдержанные, впрочем, в шутливом тоне — позволяют заключить, что экзотический колорит этой музыки, с которой он познакомился на Куявах и в Добжиньской земле, увлек его и побудил к более близкому знакомству. Судя по письмам¹⁷⁸ и сообщениям мемуаристов, Шопен прекрасно знал и чувствовал звуковую ауру и исполнительскую манеру еврейского оркестра. Считалось, что он мог бы играть на свадьбах вместе с еврейскими музыкантами («ибо играл как природный еврей»¹⁷⁹). Не запечатлелся ли этот опыт в творчестве Шопена тех лет? В юмористическом «Шафарском курьере 1824 года четырнадцатилетний Шопен упоминает танец под названием *Еврейчик* (*Żydek*)¹⁸⁰; упорно

поддерживаемая традиция связывает этот танец с одной из самых зрелых и совершенных мазурок Шопена — *a-moll* из оп. 17. Неясно, есть ли в этом отождествлении хотя бы зерно правды; в любом случае речь может идти только о самой предварительной версии пьесы, ибо известная нам редакция датирована более поздним временем:

Мазурка *a-moll* оп. 17/4, т. 1–20

Lento, ma non troppo $\text{♩} = 152$

pp sotto voce

espressivo

ten.

p

delicatissimo

ten.

Red. * *Red.* *

Г. Ляйтхентритт слышит в этой пьесе «славянско-ориентальные» интонации, «жалобный тон» и «звучание, характерное для еврейского жаргона, получившего здесь свое самое яркое музыкальное воплощение»¹⁸¹, З. Яхимецкий (Jachimecki, 1949) — «плачущие ориентальные обороты», а В. Пасхалов не исключает, что здесь сказалось «влияние музыки, которую Шопен слышал на еврейских свадьбах»¹⁸². По мнению Пасхалова, «типично ориентальные» интонации дают о себе знать и в некоторых других мазурках — например, в *Мазурке B-dur* из оп. 7 (Трио) и даже в поздней *Мазурке fis-moll* из оп. 59:

Мазурка B-dur op. 7/1, т. 45—48



Мазурка fis-moll op. 59/3, т. 1—8

Все это также не более чем догадки и гипотезы¹⁸³. Язык музыки, звучащей в те годы в исполнении популярных (особенно на Куявах) еврейских оркестров, недостаточно известен для того, чтобы мы могли делать какие-либо твердые выводы.

Непосредственные контакты Шопена с народными песнями и танцами романских народов стали возможны уже после того, как он обосновался в Париже. По-видимому, вначале он познакомился с популярной итальянской музыкой. По сообщению Ф. Хиллера, в начале тридцатых годов Шопен и его тогдашние друзья, включая Белини, имели обыкновение собираться в салоне неаполитанской певицы Лины Фреппа (ей посвящены *Мазурки* op. 17), восхитительно исполнявшей итальянские народные песни. Согласно Хиллеру, «там говорили о музыке, пели и играли, потом снова говорили, играли и пели. Шопен и г-жа Фреппа по очереди садились за рояль»¹⁸⁴. Но непосредственное соприкосновение с итальянским фольклором произошло, по-видимому, только весной 1839 года, когда Шопен провел две недели в Генуе с Жорж Санд и ее детьми. Спустя два года в Новане была написана *Тарантелла As-dur* — возможно, далекий отголосок этой итальянской поездки. Сам Шопен не был уверен, что в *Тарантелле* ему удалось уловить подлинный итальянский стиль. Фонтане он писал: «Надеюсь, ничего хуже я в ближайшее время не напишу»¹⁸⁵. Репертуар Лины Фреппа нам неизвестен, о ге-

нуэзском фольклоре письма умалчивают, поэтому трудно сказать, где и как элементы этой музыки могли проникнуть в творчество Шопена — горячего поклонника итальянского бельканто. Самым «итальянским» из его произведений следует признать, по-видимому, созданную много позднее *Баркаролу*.

Семь длительных поездок в Ноан, расположенный в самом сердце Франции, по идее, могли способствовать близкому знакомству Шопена с фольклором исторической области Берри. Подробных сообщений об этом практически нет, но известно, что Шопен участвовал в деревенских забавах и праздниках, танцевал и пел, нотировал музыку в то время, как Ж. Санд и Соланж записывали слова¹⁸⁶. В музыкальном альбоме писательницы сохранились два записанных рукой Шопена танца — *Бурре G-dur* и *A-dur*.

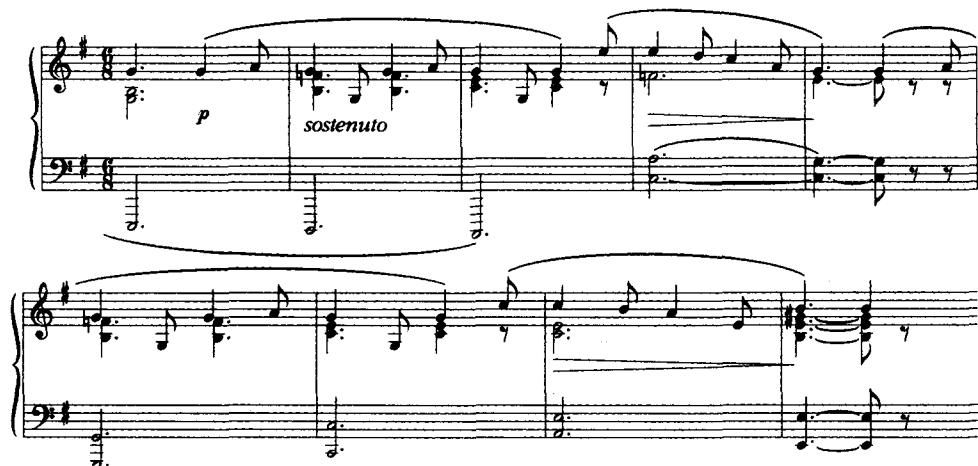
Бурре G-dur



Еще несколько припевков и танцев известно нам по названиям, упомянутым в письме Соланж Морису Санду: «Я собрала и переписала песенки из Берри. Записала нотами *Сержанта*, *Фиалку*, *Bassi bassons*, *Дровосеков*, *Молодого капитана* и т. д., и т. п., и бурре «до потери дыхания»»¹⁸⁷. По воспоминаниям Ж. Санд (1850), «Шопен особенно любил это бурре [из Марсийя, Овернь] как типичный танец дровосеков в лесу. Он не хотел записывать этот танец с его фальшивой трелью, но часто играл его в Париже, в кругу музыкантов. Они смеялись, но просили повторить бурре до десяти раз подряд. Он играл его очень быстро, отчего танец производил особенно сильный эффект». Затем речь идет о характерной для этой мелодии лидийской кварте и о еще одном напеве — балладе *Трое маленьких дровосеков*¹⁸⁸.

Возникает естественный вопрос: можно ли выявить следы или отзвуки знакомства с французским фольклором в произведениях Шопена, созданных за годы жизни во Франции, особенно в «эпоху Ноана» (1839–1846)? Доныне никто не отважился погрузиться в источники, заняться поиском песен и танцев, упомянутых в процитированных документах, и поднять проблему связей Шопена с французским фольклором. Подобное положение дел может объясняться априорной убежденностью исследователей в том, что таких связей не было. С другой стороны, известны попытки — впрочем, не слишком убедительные — трактовать отдельные моменты в произведениях Шопена как реминисценции французских бержереток (лирических пасторальных песенок) из собрания Ж.-Б. Векерлена¹⁸⁹. Помимо этого существуют только разрозненные сведения наподобие той информации, которую, не раскрывая источника, сообщает Я. Клечиньский: «*Ноктюрн G-dur* ор. 37: средняя тема, как говорят, взята из французской мелодии, которую поют в Нормандии»¹⁹⁰.

Ноктюрн G-dur op. 37/2, т. 28—32



С народной и популярной испанской музыкой Шопен непосредственно соприкоснулся только осенью 1838 года на Мальорке, где «днем солнце, все ходят одетые по-летнему, жарко, а ночью гитары и песни целыми часами»¹⁹¹. Пятью годами ранее появилось *Болеро* op. 19, по поводу которого между исследователями разгорелся спор: одни (например, Хедли) находили его достаточно «испанским», тогда как по мнению других (прежде всего Хьюнекера) оно ближе к полонезу. Шуман назвал *Болеро* произведением «тонким, напоенным любовью», картиной «южного жара и смущения, страсти и робости»¹⁹²; между тем, с точки зрения Никса, «испанское» в *Болеро* взято из вторых рук, из какой-нибудь современной оперы наподобие *Немой из Портучи* Обера¹⁹³. Своим опосредованным знакомством с испанскими песнями и танцами Шопен был обязан двум певицам. Одна из них — Мария Мерлин, с которой Шопен познакомился у Кюстина; летом 1836 года он по памяти аккомпанировал ее «чарующим народным испанским напевам», а затем до полуночи импровизировал на их темы¹⁹⁴. Другой была знаменитая Полина Виардо; Шопен неоднократно музицировал с ней в Ноане. Девять лет спустя он писал родным: «Виардо пела мне здесь испанскую песню своего сочинения [...] я всегда слушал ее с большим восторгом»¹⁹⁵. Репертуар испанских песен П. Виардо нам неизвестен, и вопрос о его отголосках в позднем творчестве Шопена остается без ответа.

Благодаря еще одной певице, Женни Линд, Шопен открыл для себя в 1848 году песни Севера. «Она некрасива, — безжалостно констатирует Шопен, — но у себя мила [...] Шведские песни она поет лучше всего, как пани Полина [Виардо] — испанские»¹⁹⁶. В более раннем письме фигурирует примечательная фраза: «Такой особенный характер, как и наш. В нас есть что-то славянское, в них — скандинавское, совсем иное, но мы все же ближе друг к другу, чем итальянец к испанцу»¹⁹⁷.

На каком основании пришел Шопен к подобному выводу? С какими песнями познакомила его Женни Линд? В принципе это можно было бы выяснить, но совершенно ясно, что для творчества Шопена они уже не имели никакого значения. То же относится и к шотландским песням и балладам, с которыми Шопен соприкоснулся спустя несколько недель. Шопену их пели обитатели шотландских замков, не названные в письмах по фамилиям: «Я здесь (физически) наслаждаюсь совершенным покоем и слушаю прелестные шотландские песни»¹⁹⁸. Вскоре он сам начнет им подыгрывать: «Вечерами я играю старому лорду [Торпхичену] шотландские песни, которым он, добряк, подпевает»¹⁹⁹. Игра, естественно, завершалась импровизацией.

Изучение источников, которые вдохновляли Шопена и могли как-то повлиять на облик и колорит его музыки, до настоящего времени ограничивалось главным образом поиском реминисценций и заимствований. В результате появилась достаточно обширная литература (L. Bronarski, 1929, 1950; A. Chybiński, 1949; J. Prosnak, 1949, 1963; H. Windakiewiczowa, 1950, и др.), но ее познавательная ценность не слишком велика. Назрела необходимость дополнить уже имеющиеся результаты систематическим исследованием тех музыкальных идиом, с которыми Шопену довелось вступить в живое общение и которые могли его увлечь, побудив к творческому взаимодействию.

1. Родовые категории

1. Термин «поэтика», как известно, восходит к Аристотелю, который обозначил этим словом способ создания прекрасного произведения искусства²⁰⁰; поэтика охватывает проблематику «творчества как такового, его родов, а также сферы воздействия каждого из них». Со времен Аристотеля этот термин применялся ко всем искусствам, но прежде всего к поэзии. В раннебарочную эпоху наука и искусство композиции именовались «музыкальной поэтикой»²⁰¹. В XX веке этот термин воскресил Игорь Стравинский, чьи гарвардские лекции вышли под названием *Poétique musicale* (1942)²⁰². Музыковедение постепенно освоилось с этим понятием. В связи с музыкой Шопена его использовала в 1975 году К. Коломбати; в 1986 году шопеновская музыкальная поэтика уже активно обсуждалась специалистами²⁰³. Термин «поэтика» трактуется по-разному; в самом широком значении он указывает на всеобщие, выходящие за рамки конкретных технических приемов, принципы создания произведения искусства, включая архитектонику, генологию, идиоматику, экспрессию и стиль²⁰⁴.

Поскольку Шопен не дал систематического описания принципов своей поэтики, их можно установить только на основе его музыкальных текстов. В этом направлении немалых успехов добились авторы, писавшие о музыке Шопена как о послании, воплощенном в звуке и вместе с тем не ограниченном пределами звучащего.

2. Голос Шопена отчетливо слышится во всех трех взаимопроникающих родовых категориях — лирической, эпической и драматической. Абсолютное преобладание лирики не вызывает сомнений; именно она выступает у Шопена исходной основой и точкой отсчета.

Шопеновское лирическое высказывание характеризуется непосредственностью. При всей врожденной сдержанности Шопена ему была чужда лирика маски или роли, ключевая для молодого Шумана, игравшего попеременно роли Флорестана и Эвсебия²⁰⁵, а из более поздних композиторов — прежде всего для Равеля²⁰⁶. Идентификация композитора с так называемым «лирическим субъектом» достигает у Шопена исключительно высокой степени. Его мазурки иногда называют листками из личного дневника. Более того, пользуясь терминологией Р. Якобсона²⁰⁷, можно утверждать, что у Шопена экспрессивная функция — функция «самовыражения» — объединяется с аппеллятивной: слушатель, к которому обращено воплощенное в музыке «послание» композитора, трактуется не как часть анонимной, безликой массы, а как интенсивно сопереживающий субъект. По словам С. Киселевского, «его музыка неповторимым образом, глубоко и интимно апеллирует к каждому слушателю в отдельности»²⁰⁸. Сама собой напрашивается мысль о родстве фортепианной лирики Шопена с вокальной лирикой эпохи романтизма — конкретно с той, которую представляют песни, именуемые по-немецки *Du-Lieder* (буквально: «Ты-песни»). В таких песнях особенно сильно выражен момент непосредственного обращения к адресату; в качестве классических образцов назовем *Du bist die Ruh* (*Ты мой покой*) Шуберта, *Du bist wie eine Blume* (*Ты как цветок*) и *Du, meine Seele* (*Ты, моя душа*) Шумана и *Wie bist du, meine Königin* (*Как ты, моя царица*) Брамса.

Интерпретаторы музыки Шопена различают несколько типов или особенностей его лиризма. Чаще всего говорят об интимном характере шопеновского лирического высказывания и вместе с тем о его непрременной сдержанности; о спонтанности, которая умеряется и углубляется моментами рефлексии; о живости и блеске, которые постепенно и неуклонно «интериоризируются»; о выразительности, не переходящей ни в сентиментализм, ни в мелодраматичность. Иногда говорят также об экзатичности — но дисциплинированной, о «фантазийности» — но укрощенной; о естественном течении музыкального повествования, которое разворачивается, казалось бы, совершенно свободно и непринужденно, но при этом тяготеет к лапидарности. Образцами максимально конденсированного лирического высказывания могут служить некоторые *Прелюдии*, прежде всего *E-dur* (12 тактов), *c-moll* (13 тактов) и *A-dur* (16 тактов).

Комплекс качеств, присущих шопеновской лирике, выделяет композитора на фоне других романтиков. Берлиозу в целом чужда интимность, Листу — интериоризация, Вагнеру — лапидарность, Шуману — потребность в «укрощении» фантастического элемента. Мендельсону не всегда удавалось избежать сентиментов, Беллини нередко впадал в мелодраматичность, а Мейербер — в тривиальность, едва замаскированную яркими эффектами. Шопену же были совершенно чужды как раз такие свойства, как эксгибиционизм, ориентация на внешний эффект, склонность к многословию или избыточному фантазированию, к сентиментальности и мелодраматизму. Он избегал любых проявлений банальности.

Шопеновский инструментальный лиризм дает о себе знать прежде всего в двух группах лирических миниатюр. Во-первых, это пьесы фигурационно-экспрессивного характера — прелюдии, этюды и экспромты. Во-вторых, это пьесы, представляющие орнаментально-экспрессивный тип — ноктюрны, Ко-

лыбельная, Баркарола. Кроме того, лирической природой, как правило, наделены побочные темы сонатных *allegri*, средние разделы (трио) в скерцо, «кантабилные» моменты в ряде других произведений, а также — несмотря на их танцевальное происхождение — мазурки:

Мазурка f-moll WN 65, т. 1–8

Andantino $\text{♩} = 126$

sotto voce *legatiss.*

(Ped.) * (Ped.) * (Ped. simile)

Ped. *

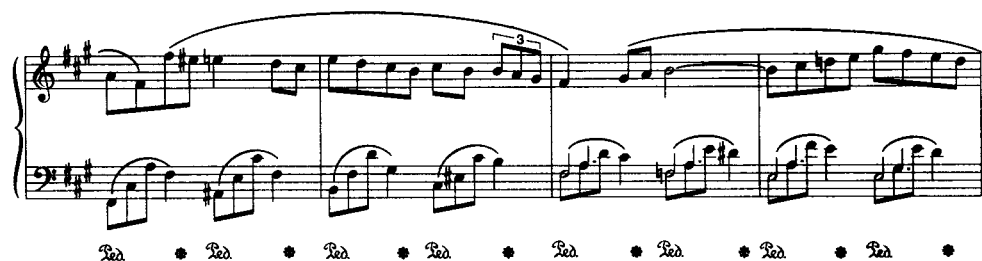
Категория эпического в музыке Шопена, естественно, ассоциируется прежде всего с балладами, но также с некоторыми разделами ноктюрнов, полонезов и сонат. Уже В. фон Ленц называл баллады «поэтическими романами» (W. von Lenz, 1872), а Ф. Никс услышал в *Балладе g-moll* «простую, но волнующую повесть» (F. Niecks, 1888). После того как Шуман обмолвился о мицкевичевских корнях жанра, были предприняты поиски «программы баллад»²⁰⁹. По признанию Э. Данройтера, слушая *Балладу F-dur*, «хочется найти ключ к той таинственной повести, которая разворачивается в музыке»²¹⁰. Интерпретируя «рассказ», содержащийся в *Балладе f-moll*, Дж. Хьюнекер (J. Huneke, 1900) использовал словосочетание «повествовательный тон», получившее впоследствии широкое распространение и по существу синонимичное термину «балладный тон». Так, Г. Ляйхтентритт (H. Leichtentritt, 1921) пишет о «спокойном повествовательном, балладном тоне» *Ноктюрна fis-moll* из оп. 48:

Ноктюрна fis-moll op. 48/2, т. 1–8

Andantino

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *



С недавних пор в музыковедческом обиходе появились и другие варианты термина. В связи с *Балладой f-moll* Г. Федерхофер пишет о «балладном нарративном тоне» (H. Federhofer, 1986), а Дж. Сэмсон — о «нарративном развертывании» (J. Samson, 1985). Тот же автор в другой своей работе скептически отмечает, что общепринятое представление о характере Chopin's ballads, возможно, обусловлено «нарративной стратегией их слушания» (J. Samson, 1992). Подобные сомнения чужды Э. Тарасты, который интерпретирует произведения Шопена (*Полонез-фантазию* op. 61 и *Балладу* op. 23) в категориях «музыкальной нарратологии»²¹¹. Этот метод ведет свое происхождение от структурной семантики А. Греймаса и, соответственно, обладает теми же достоинствами и недостатками. Характерная для него высокая степень формализации, судя по всему, призвана завуалировать произвольность исходных посылок; в то же время он позволяет ярче высветить тот аспект творчества Шопена, который имеет более или менее явное отношение к категории эпической повествовательности²¹².

Что касается категории *драматического*, то в связи с творчеством Шопена она вызывает определенные сомнения. Эпитет «драматический» используется по отношению к музыке достаточно широко, но чаще всего — хотя и не только — в переносном, метафорическом смысле. По мнению А. Мармонтеля (A. Marmontel, 1978), в *Этюде c-moll* из op. 10 «драматическая экспрессия» должна доминировать над технической стороной. Дж. Хьюнекер (J. Hunecker, 1900) слышит в этом этюде «один из сильнейших драматических взрывов во всей фортепианной литературе»; вдобавок, с его точки зрения, драматическим характером наделены все четыре баллады, а *Ноктюрн c-moll* из op. 48 производит на него «впечатление музыкальной драмы в миниатюре». Ф. Хёзик (F. Hoesick, 1910) напоминает, что это пьеса в свое время приобрела известность под названием *Nocturne dramatique*. Г. Ляйхтентритт (H. Leichtentritt, 1921) трактует *Этюд cis-moll* из op. 25 как «драматическую сцену», а З. Яхимецкий (Z. Jachimecki, 1949) называет *Ноктюрн cis-moll* из op. 27 «драматическим замыслом».

Иногда наряду с «драматичностью» или вместо нее используется категория «трагического». Особенно много ассоциаций всегда вызывала концовка *Ноктюрна H-dur* из op. 32:

Ноктюрн H-dur op. 32/1, т. 60–65



Ф. Хёзик назвал эти такты «кульминационным пунктом трагедии», а Дж. Хьюнекер услышал в них «удары трагического барабана» (J. Hunecker, 1900). Сходным образом трактует этот отрывок Г. Ляйхтентритт (H. Leichtentritt, 1921), не скупящийся на яркие эпитеты: «внезапная, мощно нарастающая и внушающая ужас концовка пьесы преобразует эту лирическую звуковую поэму в трагедию». П. Э. Карапецца (P. E. Carapezza, 1989), интерпретируя пьесу в категориях драмы, характеризует его заключительный раздел словом «катастрофа».

Драматизм, или драматичность всевозможных оттенков усматривается прежде всего в некоторых частях, разделах или моментах сонат, отдельных ноктюрнов, скерцо, этюдов и баллад. И. Никольска убеждена, что во многих произведениях Шопена — особенно в «пианистических поэмах», созданных в период «романтического синтеза», — присутствует «скрытый под внешним слоем, долгое время остававшийся незамеченным драматический, а иногда и трагический смысл» (I. Nikolska, 1986). Дж. Сэмсон (J. Samson, 1992) трактует кульминационные пункты баллад — произведений, в которых особенно сильно выражено повествовательное начало, — как моменты катарсиса, выступающие неотъемлемым атрибутом классической драматургии.

Итак, хотя мы ступаем по зыбкой почве, применяя к музыкальному материалу термины, не получившие достаточно четкого определения²¹³, трудно сомневаться в том, что родовые категории классической поэтики играют в музыке

Шопена существенную роль. При интерпретации произведений, относящихся к периоду романтического синтеза, совершенно невозможно обойтись без «родовых» характеристик.

В соответствии с эстетическими тенденциями высокого романтизма в произведениях относительно крупного масштаба все три категории могут сосуществовать и сталкиваться, взаимодействовать и попеременно выходить на первый план. Эпическое повествование незаметно переходит в лирический комментарий или внезапно приобретает драматический оттенок. Драматические отрывки, местами «модулирующие» в повествовательность, часто пропитаны лирической духом. Даже в самых «чистых» образцах лирики встречаются «вторжения» (интерполяции) других категорий. Как заметил Ю. М. Хоминьский (1978), одна и та же тема может подвергаться — чаще всего в балладах и пьесах родственных жанров — далеко идущим преобразованиям, когда «исходная лирическая или эпическая выразительность переходит в мощную драматическую вспышку»²¹⁴. К почти идентичному выводу приходит Н. Виеру (1974), выводя «за скобки» синтетическую модель шопеновских баллад. Согласно формуле Виеру, развертывание каждой из баллад в принципе устремлено «от эпоса и лирики в экспозиции, через конфликтное развитие (разработку), к драматизированной репризе и, как правило, трагической коде — финалу»²¹⁵. Практика применения родовых категорий из области литературы к интерпретации музыкальных произведений все еще кажется во многом спорной, но она получила весьма широкое распространение, и с этим трудно не считаться. Категория лирического, несомненно, упоминается особенно часто. Вряд ли есть смысл отрицать правомерность употребления таких — пусть не вполне точных — словосочетаний, как «лирическая художественная форма» («lyrische Kunstform» — Leichtentritt, 1921), «лирическая фортепианная пьеса» («lyrische Klavierstück» — Kahl, 1921), «фортепианная лирика Шопена» («le lyrisme pianistique de Chopin» — Gaillard, 1963), «лирическая выразительность ноктюрна» (Chomiński, 1978), «лирическое произведение для фортепиано» («lyrische Klavierwerk» — Dahlhaus, 1985), «инструментальный лиризм» (Samson, 1986). Категорию эпического в последнее время вытесняют такие термины, как «нарративность» или «повествовательность», — по существу их можно считать утвердившимися в музыковедческом обиходе²¹⁶. Наиболее «зыбкой» представляется категория драматического — это скорее языковая метафора, понятная в лучшем случае на интуитивном уровне.

2. Общие конструктивные принципы

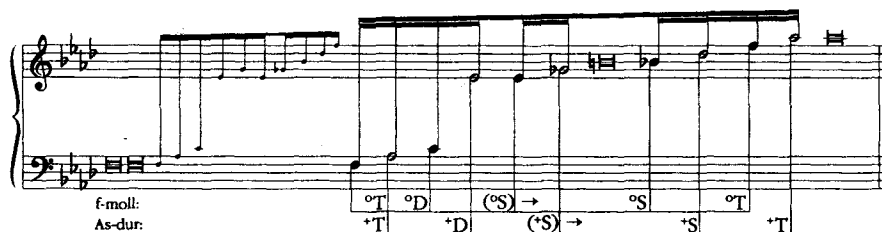
Шопен не оставил нам никаких описаний собственного творческого метода, и поэтому шопеновские принципы конструирования музыкального произведения могут быть выведены только на основании анализа его нотных текстов. Доныне эти принципы не были предметом специального исследования. При внимательном слушании они позволяют распознать авторство Шопена. Они дают о себе знать в повторяемости композиционных развязок — часто похожих, но никогда не идентичных. Уже при первоначальном знакомстве с композиторской поэтикой Шопена легко выделить ряд ее особенностей, если не принципиальных, то

во всяком случае весьма характерных — таких, как склонность к диалогичности и двойственности, к переменности и преобразованиям, а также оперирование определенным набором риторических приемов и тенденция, аналогичная известному принципу «исключенного среднего».

1. Как диалог, так и монолог служат Шопену «формами подачи» музыкального высказывания, причем диалог занимает в этой паре привилегированное положение, хотя встречается реже. Он динамизирует процесс развертывания музыки, вводит момент «романтической» конфликтности, придает музыке дополнительное, глубинное измерение.

В постоянном диалоге находятся оба основных способа мышления — синтагматический и парадигматический²¹⁷. Перевес синтагматического аспекта приводит к тому, что на первый план выдвигается классическая тональная логика, форма приобретает сжатость и целеустремленность, преобладает сдержанная экспрессия с исключительно высоким энергетическим потенциалом. Перевес парадигматического аспекта ведет к романтической, квазиимпровизационной свободе ассоциаций и отбора, к «размягчению» формы²¹⁸ и переменной гамме настроений. Среди произведений, в которых доминирует синтагматический тип мышления, — *Полонез A-dur*, *Прелюдия c-moll*, *Ноктюрн c-moll* из оп. 48, *Doppio movimento* и *Траурный марш* из *Сонаты b-moll*. Явное воздействие парадигматического мышления обнаруживается в *Полонезе-фантазии*, *Прелюдии a-moll*, *Ноктюрне G-dur* из оп. 37, в *Allegro maestoso* и *Largo* из *Сонаты h-moll*. Динамическое равновесие обоих типов мышления достигнуто в *Фантазии f-moll*²¹⁹:

Фантазия f-moll оп. 49, тональная структура



В диалог вступают и два типа творческого воображения — игровой и экспрессивный. Они чаще всего сосуществуют в рамках одного и того же произведения. Первый тип преобладает в виртуозных произведениях стиля *brillant*, в этюдах и фигурационных отрывках, второй — в композициях, представляющих зрелый и самобытный стиль Шопена, выразительных и эмоционально насыщенных. Эти два типа творческого воображения можно определить как автономные; им противостоит гетерономный тип — тенденция к так называемой программности. В принципе программность была Шопену чужда, но иногда она дает о себе знать как своего рода контрапункт к «чистой» музыке. Слушая *Скерцо h-moll*, *Ноктюрн H-dur* из оп. 32 или даже *Фантазию f-moll* и *Баркаролу*, трудно отделаться от впечатления, что по ту сторону нот в этой музыке имеются какие-то неизвестные нам подтексты. Один из своих ноктюрнов Шопен будто бы задумал

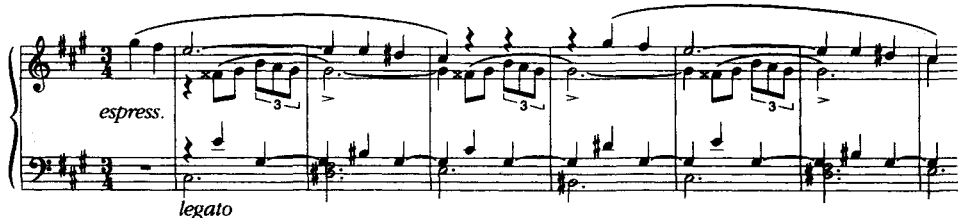
как «программный» и собирался снабдить соответствующим заголовком, но потом отказался от этой мысли, заявив: «Пусть сами догадываются»²²⁰.

Самые реальные и конкретные диалоги разворачиваются между темами, разделами и частями произведений, дифференцированными по характеру, фактуре, темпу и регистру. Преобладают диалоги диахронического типа: последовательные обмены ярко контрастными или взаимодополняющими репликами (первый случай иллюстрирует пример из *Нокturna fis-moll* из оп. 48, второй — из *Скерцо b-moll*). Стороны диалога могут демонстрировать неприкрытую взаимную агрессивность (например, в *Прелюдии g-moll*) или быть почти безразличными друг к другу (как в *Скерцо cis-moll*):

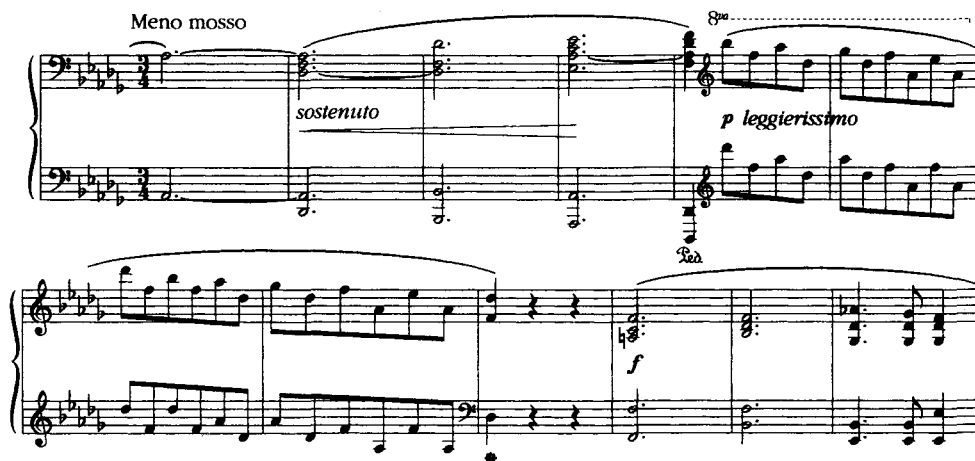
Нокturna fis-moll оп. 48/2, т. 57–60

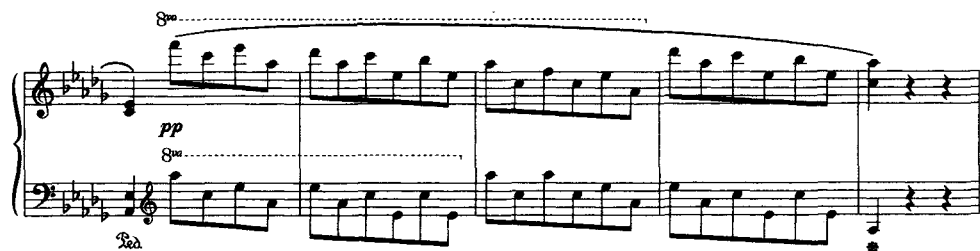


Скерцо b-moll оп. 31, т. 309–316



Скерцо cis-moll оп. 39, т. 155–171





Прелюдия g-moll op. 28/22, т. 1—4



Метафорически можно говорить и о диахроническом (последовательном) диалоге целых разделов в рамках одного произведения. Ноктюрн G-dur из op. 37 задуман как диалог-чередование двух тем, дополняющих одна другую. В Балладе F-dur происходит диалог-столкновение двух полярно противоположных типов экспрессии.

Синхронический (одновременный) диалог представляет собой одно из проявлений полифонизации. При игровой творческой установке, как в поздних мазурках (cis-moll op. 50 № 3, C-dur op. 56 № 2), диалог двух рук может производить впечатление игры в имитацию:

Мазурка cis-moll op. 50/3, т. 1—9



В отрывках *espressivo*, где на первый план выходит мелодический элемент, диалог двух независимых голосов может ассоциироваться с барочным концертным стилем, суровым и возвышенным:

Этюд cis-moll op. 25/7, т. 1–6



Полонез cis-moll op. 26/1, т. 66–69



Использование двух формальных принципов в рамках одного произведения, достаточно частое у Шопена, позволяет говорить о своеобразном синхроническом диалоге форм. Особенно высокое напряжение возникает при соединении репризной формы (где крайние разделы отчетливо противопоставлены среднему) с градационной (устремленной к заключительной развязке). На диалоге этого рода основаны концепции *Ноктюрна c-moll* из op. 48 и *Баллады As-dur*.

2. Двойственность структуры дает о себе знать в моменты ожидания и неопределенности — когда музыка как бы останавливается на перепутье, связи между элементами (мелодико-гармонические, метроритмические и др.) прерываются, единство гармонии нарушается «посторонними» фактурными средствами (орган-

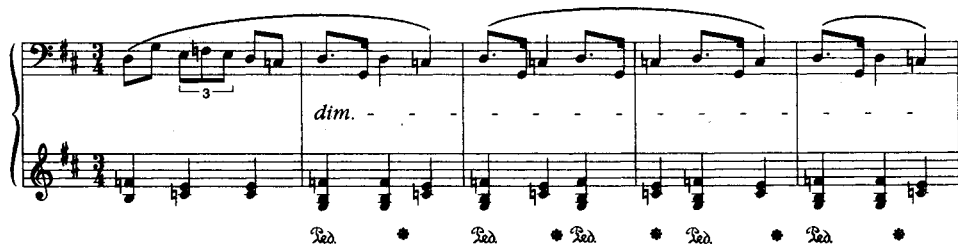
ными пунктами, остинато), возникает дуализм параллельных тональностей. Различные элементы, не вступая в явный диалог, как бы сосуществуют независимо друг от друга.

О том, в какой тональности будет разворачиваться произведение, чаще всего однозначно свидетельствует первый же его аккорд. Но иногда первые такты создают ощущение неуверенности в том, куда пойдет музыка. В *Мазурке* ор. 17 № 4 мы с самого начала предчувствуем *a-moll*, ждем его, но вплоть до 20-го такта тональность остается не вполне определенной. В крайних разделах *Мазурки e-moll* из ор. 41 тональность колеблется между *a-moll* и *e-moll*; первые такты создают настроение неопределенного ожидания.

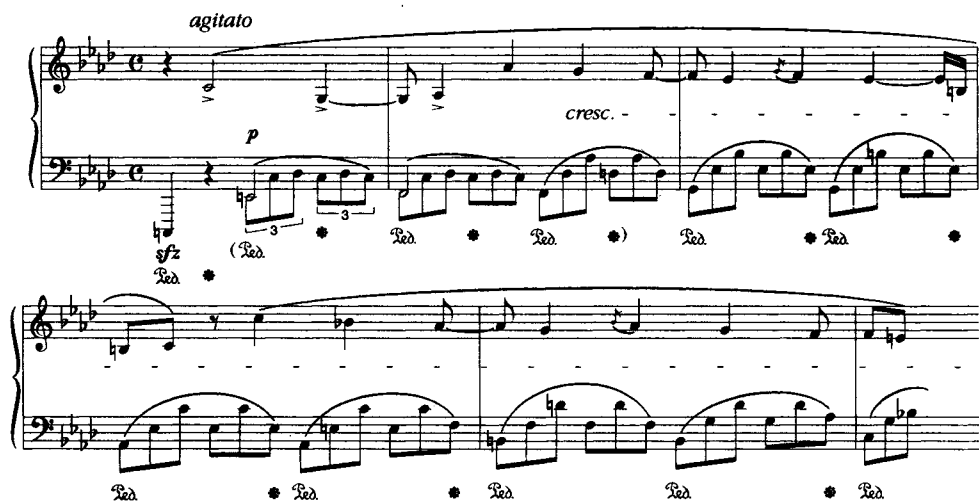
Три произведения Шопена, принадлежащие к вершинам его зрелого творчества, — *Скерцо b-moll*, *Баллада F-dur* и *Фантазия f-moll*, — создают особые трудности для интерпретаторов ввиду своеобразия их тональной структуры. Пытаясь преодолеть эти трудности, некоторые авторы приходили к сомнительным решениям; так, опус 31 был «переименован» в *Скерцо Des-dur*, опус 38 — в *Балладу a-moll*, а опус 49 — в *Фантазию As-dur* (очевидно, во внимание принималась тональность завершения пьесы)²²¹. Развертывание каждого из названных произведений происходит в рамках пары параллельных тональностей — соответственно *b-moll/Des-dur*, *F-dur/a-moll* и *f-moll/As-dur*. Таким образом, можно говорить о тональном дуализме всех трех пьес. Традиция побуждает сохранить за ними первоначальные названия; при этом вопрос о том, почему Шопен отказался завершать пьесы в исходной тональности, остается открытым для интерпретации.

Двойственность и неоднозначность встречаются и в сфере метроритма. Наложение различных ритмических рисунков в этюдах (например, *f-moll* из ор. 25, *f-moll* и *As-dur* из *Méthode des Méthodes*), очевидно, вызвано дидактическими соображениями. В вальсах — прежде всего в *Вальсе As-dur* ор. 42 — ритмическая двойственность вносит элемент игрового разнообразия. Но во всех случаях она выполняет прежде всего экспрессивную функцию. Двойственность метра, как синхроническая (например, в концовке *Мазурки H-dur* из ор. 63), так и последовательная (например, в концовке *Мазурки h-moll* из ор. 33), а также обусловленная фазовым сдвигом (как в *Фантазии f-moll*), создает момент изменчивости, необычности, уводит от проторенных путей:

Мазурка h-moll ор. 33/4, т. 211–215



Фантазия *f-moll* op. 49, т. 68–73



3. Для композиторской манеры Шопена в высшей степени важна тенденция к переосмыслению всего того, что обросло традицией, к преобразованию тем и мотивов по ходу пьесы, к превращению их в собственную противоположность.

Следуя за Бетховеном и при этом отклоняясь от все еще общепринятых правил конструирования сонатного цикла, Шопен во всех своих сонатах меняет традиционный порядок частей: он переносит скерцо (менуэт) на второе, а медленную часть — на третье место в цикле. Репризы первых частей обеих зрелых фортепианных сонат не содержат главной темы. В квазирепризах двух баллад (*g-moll* и *As-dur*) исходная последовательность тем меняется на противоположную. Следуя за Бахом, он свои минорные пьесы — ноктюрны и этюды — нередко завершает в мажоре.

Шопен нередко меняет обычное соотношение между мелодией и аккомпанементом, помещая первую ниже второго. Так строятся напевные квази-виолончельные отрывки некоторых пьес. Они возникают в результате смены типа музыкального развертывания, установившегося с начала пьесы (как, например, в *Вальсе Des-dur* WN 20 или в *Экспромте Ges-dur*), благодаря перенесению мелодической линии в новый регистр и ее «перекраске»:

Вальс *Des-dur* WN 20, т. 33–41





Экспромт Ges-dur op. 51, т. 49–54



Иногда «виолончельный» регистр фортепиано становится основным для всей пьесы. Так происходит в *Вальсе a-moll* из оп. 34, но прежде всего — в *Этюде cis-moll* из оп. 25:

Этюд cis-moll op. 25/7, начало, т. 1–2

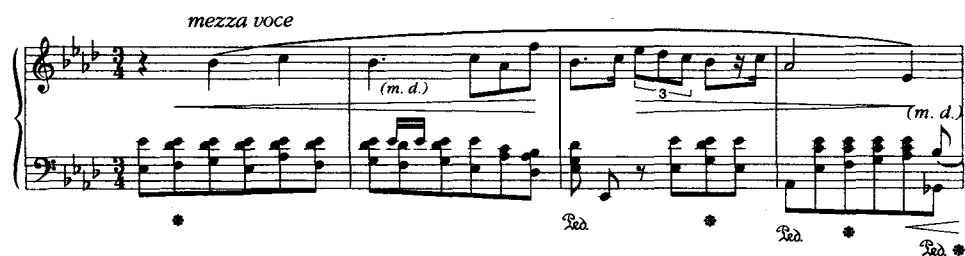


Уже Огюст Франкомм, соавтор *Большого дуэта* на темы из *Роберта-Дьявола*, осуществил виолончельную транскрипцию этого *Этюда*; среди его многочисленных последователей — А. Глазунов и легендарный виолончелист А. Вержбилович.

Для зрелого Шопена характерен прием преобразования экспонированных ранее тем, осуществляемого, так сказать, при открытом занавесе, по ходу произведения, особенно в его завершающей фазе. Речь идет о некоторых произведениях, созданных в период великого романтического синтеза и ныне часто именуемых «фортепианными поэмами», — прежде всего о балладах, а также о некоторых ноктюрнах (*c-moll* из оп. 48) и полонезах (*As-dur* op. 61). Версия темы, появляющаяся в заключительном апофеозе, не может считаться ее «вари-

ацией» в общепринятом смысле этого термина. В связи с балладами Ю. М. Хоминский использует слово «преображение»; последнее, по словам исследователя, осуществляется благодаря «интенсификации движения и мощным аккордовым сопоставлениям»²²². Характеризуя концовку *Полонеза-фантазии*, Э. Т. Коун замечает²²³, что «тема, первоначально изложенная в подчеркнуто скупой гармонизации и со сравнительно однообразным сопровождением», при повторном изложении «неожиданно обнаруживает гармоническое богатство и предстает в оживленной, насыщенной фактуре»:

Полонез-фантазия As-dur op. 61, т. 24–27



Полонез-фантазия As-dur op. 61, т. 242–245



Тенденцию, которую мы, несколько гиперболизируя, именуем «превращением в собственную противоположность», проявляется у Шопена в нескольких областях. Этюды — учебный жанр, предназначенный для совершенствования техники, — он преобразовал в музыку освобожденного звучания (*C-dur* op. 10 № 1, *c-moll* op. 25 № 12), насыщенную экспрессией (*c-moll* op. 10 № 12, *a-moll* op. 25 № 11), возвышенно-поэтичную (*cis-moll* op. 25 № 7). Прелюдиям он придал самостоятельность, освободив их от функции «введения» в нечто более существенное. Свои танцы он «запретил» танцевать, хотя в полной мере сохранил их танцевальный аллюр. Балладам позволил рассказывать без слов. У ноктюрнов отнял оттенок салонности, свойственный ранним образцам жанра, и поверил им сферу рефлексии и созерцательности. И, главное, он повелел инструменту петь.

4. В применении к музыке Шопена термин «риторика» возможен лишь с такими определениями, как «естественная», «спонтанная», «органичная». Шопе-

новская риторика вытекает из его отношения к музыке как к звуковой речи; она выходит за рамки принятых условностей и противостоит им.

Повторяемость некоторых композиционных развязок позволяет осуществить опыт систематизации приемов, которыми пользуется шопеновская «естественная риторика» в процессе развертывания музыкального целого. Мы вынуждены ограничиться несколькими примерами, далеко не исчерпывающими всего богатства этих приемов.

Рождение темы. Самые яркие образцы — три последних полонеза (ор. 44, 53 и 61). Свою вершинную форму, напоминающую запись импровизации в поисках «правильного» мотива и тона, этот риторический прием обретает в *Полонезе-фантазии* (такты 1–22). Его эмбриональная форма — начало *Полонеза fis-moll*:

Полонез fis-moll ор. 44, т. 1–10

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a piano (p) dynamic and a triplet of eighth notes. A crescendo (cresc.) marking appears in measure 3. The second system (measures 5-8) continues in the same clef and key signature, featuring a forte (ff) dynamic. The third system (measures 9-10) shows a change to a treble clef for the right hand, while the left hand remains in bass clef. The key signature changes to one sharp (F#). The right hand features a trill (tr) in measure 9. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Трудное, почти мучительное развертывание темы как бы в поисках дальнейшего пути. Классический образец — *Полонез es-moll* из ор. 26, особенно начиная с того места, где появляется обозначение *agitato*. Оно усиливает ощущение нетерпеливого желания добраться до конца и поставить точку.

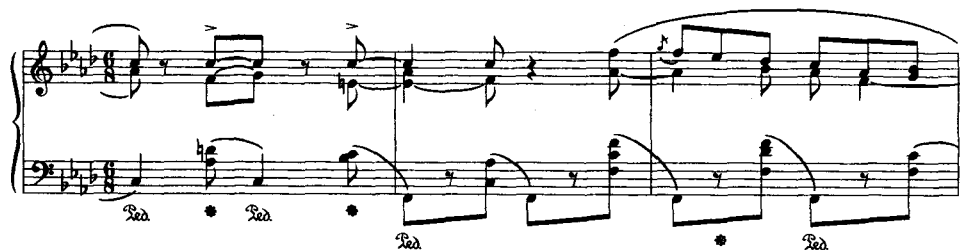
Полонез *es-moll* оп. 26/2, т. 11–20

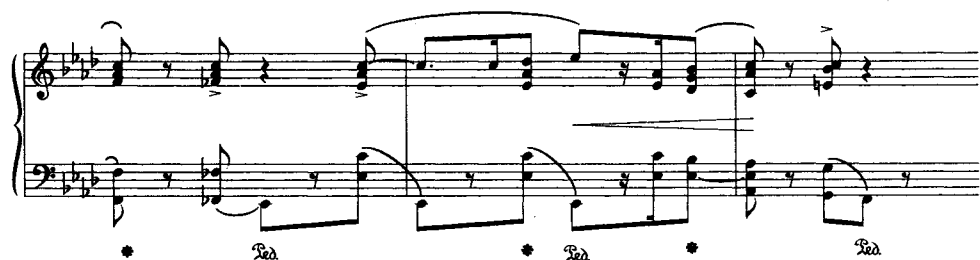


Разновидность того же приема — упорное нанизывание вариантов темы, составляющее начальный раздел *Баллады f-moll* (т. 8–36).

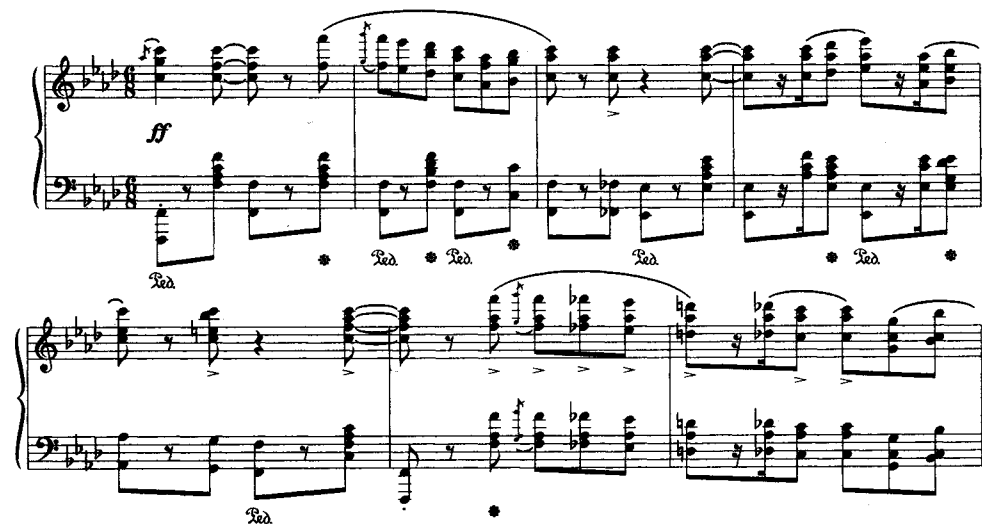
Внезапный переход к изложению «в полный голос» или шокирующе неожиданное появление нового материала. Эти моменты хорошо запоминаются, поскольку резко нарушают созерцательное настроение. В *Балладе As-dur* тема (так называемая вторая) проводится в спокойном «покачивающемся» движении, затем перебрасывается на октаву вверх и на протяжении каких-нибудь трех тактов (77–80) доходит до удивительной полноты звучания — тема, можно сказать, «захлебывается» от собственной звуковой мощи:

Баллада As-dur оп. 47, т. 64–69





Баллада As-dur op. 47, т. 81–85



Примеры вторжения нового, неожиданного и крайне контрастного материала — *Этюд a-moll op. 25 № 11 (lento / allegro con brio)* и *Баллада F-dur (andantino / allegro con fuoco)*.

Обретение темой полноты — ожидаемой и абсолютной. В барочной музыке этот прием именуется климаксом, в бетховенском симфонизме — заключительной стреттой. У Шопена, особенно в балладах, достижение полноты не означает завершения формы: вслед за кульминационным пунктом разворачивание музыки на какое-то время приостанавливается — и либо прекращается, либо переходит в заключительную стадию. В каждой из четырех баллад развязки решены по-своему; в *g-moll* это т. 101–126 и 201–208, в *F-dur* — т. 63–82 и 185–204, в *As-dur* — т. 203–241, в *f-moll* — т. 198–210:

Баллада g-moll op. 23, т. 119–125

The first system of the musical score for 'Ballade g-moll op. 23, т. 119–125' consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features complex harmonic textures with many accidentals. The bottom staff has several 'Ped.' (pedal) markings and asterisks. The middle staff has a 'dim.' (diminuendo) marking. The system ends with a double bar line.

Баллада f-moll op. 52, т. 198–210

The second system of the musical score for 'Ballade f-moll op. 52, т. 198–210' consists of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom is in bass clef. The key signature is four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The music is marked 'stretto' at the beginning. The bottom staff has several 'Ped.' (pedal) markings and asterisks. The system ends with a double bar line.

Более или менее внезапное сдерживание музыкального потока. Имеются в виду моменты, когда какая-либо фаза произведения, однородная по характеру движения и звучания, вдруг «тормозится», уступая место следующей фазе. Этот, по существу, эпически-драматический эффект достигнут в *Скерцо cis-moll* и *E-dur* при переходе от начального раздела к трио:

Скерцо cis-moll op. 39, т. 441–452

8^{va}.....

ff >

Meno mosso *sostenuto*

Скерцо E-dur op. 54, т. 374–395

- - - - - *stretto*

ff

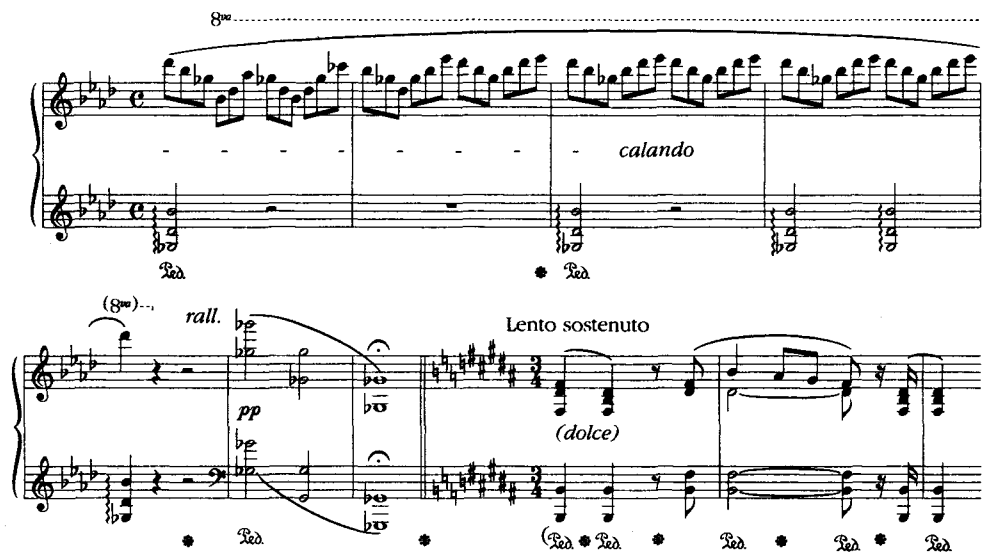
ritenuto *Più lento*

sfz p *p*

Red. *

Кратковременная остановка музыкального потока. Этот эффект подобен предшествующему, но отличается от него по характеру выразительности. Шопен прибегает к нему в эпически-драматических жанрах — например, в *Сонате b-moll* (*Doppio movimento*, т. 33–44), *Балладе f-moll* (т. 192–199), *Фантазии f-moll* (т. 192–199). Прекращение потока, пауза в процессе развертывания музыкальной мысли побуждает к рефлексии, переносит во внезапно открывшееся новое измерение:

Фантазия f-moll op. 49, т. 192–201

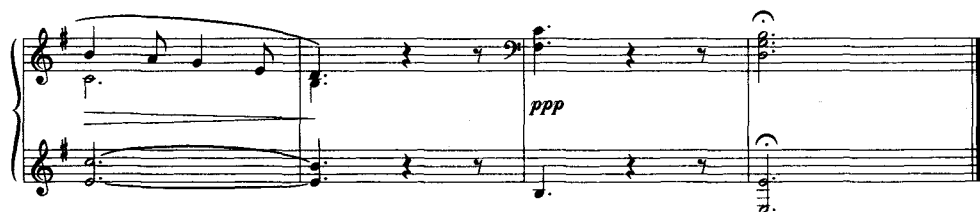


В этом месте пианист сталкивается с трудной задачей — показать новое пространство, не дробя форму целого на две не связанные между собой части.

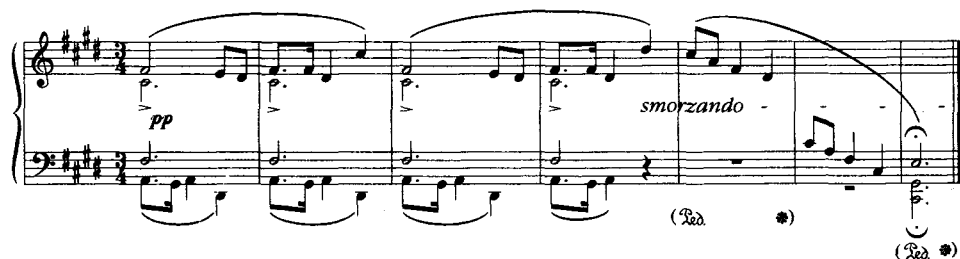
Угасание музыкального потока. Шопен — непревзойденный мастер завершать форму на постепенном, доходящем до *pianissimo*, снижении звучности (*calando*, *smorzando*, *morendo*), в хрупкой, прозрачной фактуре. Он делает это десятками различных способов, чаще всего (но не только) в ноктюрнах (почти во всех) и мазурках (примерно в половине), то есть в пьесах интимно-лирических *rag excellence*. Подобные концовки не настраивают на мгновенные аплодисменты, предоставляя слушателю возможность сконцентрироваться на глубинном смысле услышанного:

Ноктюрн G-dur op. 37/2, т. 132–139

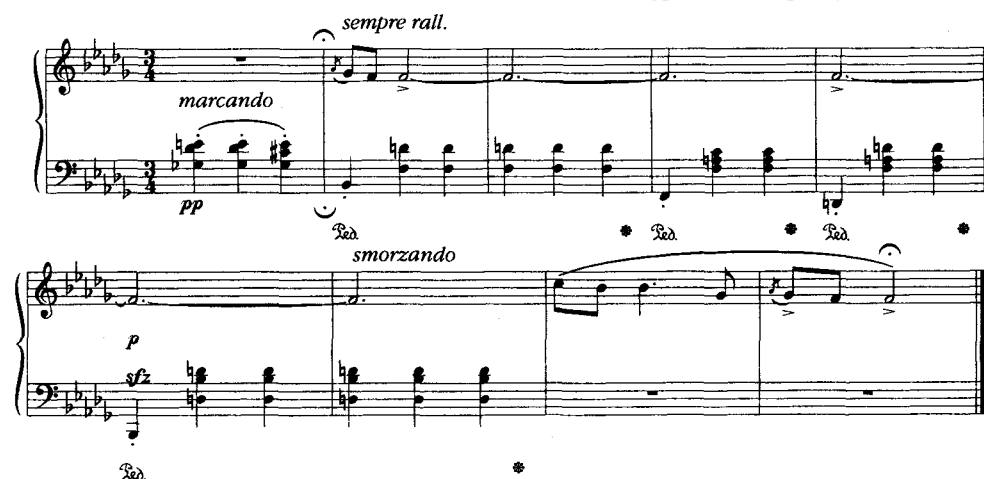




Мазурка cis-moll op. 30/4, т. 133–139

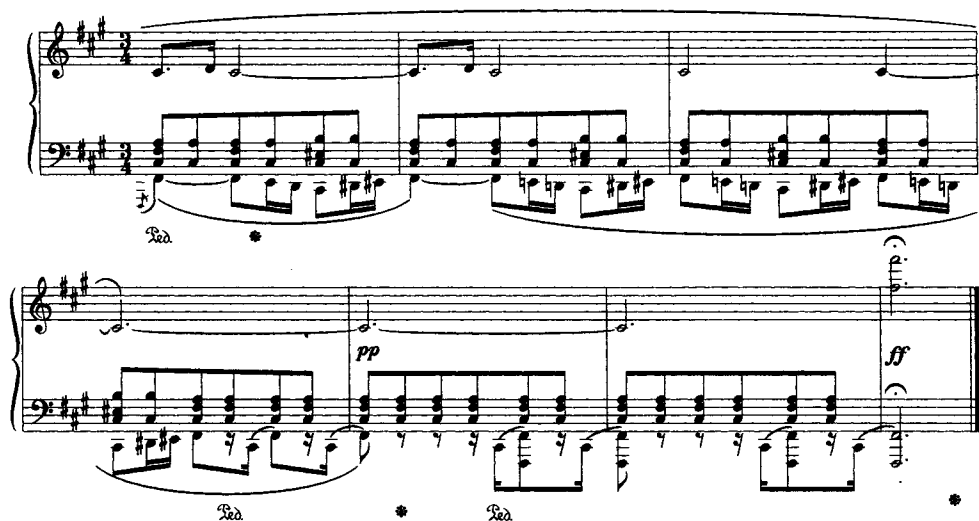


Мазурка b-moll op. 24/4, т. 141–148



Завершение целого на внезапной сильной ноте, которой предшествует угасание звучности. В этом эффекте угадывается символический подтекст. Именно так, многозначительно и выразительно, завершаются *Мазурки cis-moll op. 50 № 3* и *H-dur op. 63 № 1*, *Полонезы fis-moll op. 44* и *As-dur op. 61*, *Баркарола op. 60*. Все это — произведения достаточно поздние (1841–1846), созданные в период романтического синтеза, на пороге последней, постромантической фазы творчества.

Полонез *fis-moll* op. 44, т. 320–326



Мазурка *cis-moll* op. 50/3, т. 187–192



Приемы Chopin'sкой «естественной» риторики были восприняты и ассимилированы поколением композиторов-неоромантиков. По мнению Ж.-Ж. Айгельдингера, «риторическое» мышление Шопена в известной мере зависело от риторики XVIII века²²⁴. Но по существу оно противоположно барочной риторике — внешней, условной, тяготеющей к почти «словарному» буквализму. Музыка зрелого Шопена разрушала условности и привычки своего времени. Она отнюдь не была рассчитана на то, чтобы удовлетворять поверхностные ожидания слушателя; напротив, она поражала своей неожиданностью и новизной.

5. Принципиальное отвержение Шопеном всего тривиального, прозаичного, заурядного сближает его поэтику с так называемой поэтикой «исключенного среднего». Данный способ музыкального мышления был предопределен как некоторыми врожденными склонностями композитора, так и приобретенными тенденциями.

Отвержение лежащих на поверхности, обиходных тем, идей, средств и приемов. Шопена неизменно раздражает все плоское, банальное, по-

средственное — как в жизни («не хочу даже капли посредственности»), так и в искусстве. Обработки польских популярных и народных песен, осуществленные В. Совиным и О. Кольбергом, вызывают его гнев и сожаление²²⁵. Отстраняясь от повседневности, Шопен иногда ощущает себя в неких «воображаемых пространствах» (*espaces imaginaires*²²⁶), далеких от «здесь и сейчас». Одной из важнейших для него эстетических категорий становится противопоставленная всяческой прозе «поэтичность».

Ориентация на крайности. Склонность к поляризации использованных музыкальных элементов — интервалики и фактуры, регистров и динамики, экспрессии и характера. Наряду с этим — любовь к простоте и изысканности фольклора.

Инстинктивный возврат к истокам — к народности и вместе с тем к чистому звучанию. Сосредоточенность на самых фундаментальных, «последних» вопросах бытия.

Склонность к преодолению границ, к выходу за пределы возможного — как с точки зрения техники (ср. «максималистские» темпы этюдов), так и в психологическом аспекте (экстремальные средства выразительности в сонатах и скерцо).

Достижение динамической целостности на основе противопоставления или взаимодействия крайностей.

ЭКСПРЕССИЯ, СМЫСЛ И ЗНАЧЕНИЕ

1. Экспрессия

1. Никто не станет спорить с тем, что музыка Шопена «экспрессивна», что экспрессия — ее важнейший атрибут. Музыка Шопена неизменно воспринимается как более или менее непосредственное выражение чувства, как воплощение интенсивнейших переживаний, а оказываемое ею воздействие то и дело описывается в экспрессивных категориях. Но шопеновская экспрессия не поддается точному определению; как ни парадоксально, она все еще остается одним из наименее исследованных аспектов творчества композитора.

Едва ли не все, кто непосредственно сталкивался с шопеновским искусством, говорят о его своеобразной автобиографичности. Еще в 1830 году М. Мохнацкий подчеркивал «полное выразительности, чувства, напевности» исполнение Шопеном его собственной музыки. Согласно И. Мошелесу, Шопен был «послушен только собственному чувству». По мнению Л. Эскюдье, он «с редким совершенством выражает все нежнейшие и возвышеннейшие чувства» (1841), а Ж. Санд позднее вспоминала о нем как о «самом глубоком, самом эмоциональном и волнующем» гении «из всех, какие только существовали» (1854). Сам Шопен, размышляя о минутах, когда ему не с кем было «поделиться печалью и радостью», признался другу: «Я часто говорю роялю то, что мог бы поведать Тебе»²²⁷.

Оставляя в стороне непомерно экзальтированные и утрированные свидетельства наподобие текстов С. Пишибышевского и И. Я. Падеревского, трудно пройти мимо огромного числа более или менее объективных откликов на ту реакцию, которую вызывала музыка Шопена у слушателей разных стран, эпох, профессий. Прослушав ряд произведений Шопена, Лев Толстой сказал, что мог бы назвать ее «стенографией чувств»²²⁸. Витольд Лютославский в свое время признавался, что «интимнейшее, хотя и наивное, переживание» музыки Шопена вызывало у него

слезы, которые он всячески «старался скрыть от посторонних» (1990). Витольд Шалёнок находил в этой музыке «чувства, разогретые до температуры пылающей лавы», а Богуслав Шеффер — «самое интенсивное выражение человека в музыке»²²⁹. Хотя современное музыковедение не считает экспрессию предметом своего исследования, его представители однозначно признают ее наличие в произведениях Шопена. По убеждению Г. Федерхофера, музыка создателя *Фантазии f-moll* сочинялась «под давлением переживаний» и «наделена мощным эмоциональным зарядом»²³⁰. Ю. М. Хоминский полагает, что Шопен, как романтик, нашел «возможность для полноценного личного высказывания и выражение чувства было для него путеводной нитью в творческих поисках»²³¹. Примечательно, что аналитик, стремящийся выразительно и лапидарно охарактеризовать тот или иной момент произведения, непременно пользуется языком экспрессии. Так, в связи с *Ноктюрном H-dur* из оп. 32 говорят о «патетическом интервале восходящей сексты» (Р. Е. Carapezza, 1994), в связи с финалом *Сонаты b-moll* — о «страстной экспрессии, задыхающейся в лихорадочном порыве» (J. Chołopow, 1987), в связи с *Полонезом-фантазией* — о «полной страсти репризе главной темы» и о «захватывающей концовке» (J. Kallberg, 1986), в связи с мазурками парижского периода — о «воплощении [...] чувства одиночества и печали» средствами интервалики (J. M. Chomiński, 1978).

Экспрессивные категории, с которыми мы сталкиваемся в музыке Шопена, уникальны и одновременно универсальны, интенсивность в них составляет единство с «чистотой», они не поддаются прямой семантической интерпретации и вместе с тем являются носителями глубокого смысла. Они заявляют о себе несколькими разными способами. Один из них — словесные указания, вписанные композитором в ноты. Ремарки, обозначающие экспрессию, часто сочетаются здесь с обозначениями темпа, динамики, артикуляции. Характер выразительности, конечно же, можно «вычитать» и непосредственно из нотного текста, без помощи словесных ремарок, — ведь музыка часто говорит сама за себя, обнаруживая свою героическую или идиллическую природу. «Подсказкой» может служить эмоционально окрашенное название пьесы — ноктюрн, колыбельная, скерцо, баллада: такие названия достаточно отчетливо указывают на экспрессивный «репертуар» соответствующих жанров. Наконец, характер экспрессии может выявиться благодаря документам, зафиксировавшим историю восприятия данного произведения: ведь совокупность определений, которыми оно «обросло» за свою историю, — это отнюдь не просто набор разрозненных слушательских ассоциаций. Эмоционально окрашенные слушательские характеристики в конечном счете вызваны к жизни замыслом композитора — иначе говоря, тем комплексом качеств, которыми он наделил свое творение²³².

2. Шопен пользовался достаточно обширным набором экспрессивных ремарок, но в отношении их многообразия был экономнее, а эмоциональной насыщенности — сдержаннее многих своих современников. Этот набор со временем менялся.

В детских композиторских опытах (1817–1823) словесные определения экспрессии отсутствуют, и это легко понять. Максимум густоты и многообразия ремарок приходится на годы с 1823-го по 1835-й, когда Шопен поочередно пережил увлечение сентиментализмом и варшавско-венской виртуозностью, прошел через первую, юношескую фазу романтизма и освоил виртуозность париж-

ского образца. Особенно щедро снабжены экспрессивными ремарками *Полонез gis-moll*, *Вариации op. 2*, *Рондо op. 5*, *Рондо op. 16* и вторые, медленные части обоих концертов. В зрелые годы, в период большого романтического синтеза (1835–1846), Шопен в своих экспрессивных обозначениях значительно более сдержан, иногда почти аскетичен. Из музыки последней, постромантической фазы сравнительно многочисленные ремарки содержит только одно произведение — *Соната для фортепиано и виолончели g-moll*.

Шопен унаследовал от своих предшественников канон классицистских, моцартовских обозначений — таких, как *cantabile*, *espressivo*, *dolce*, *semplice* и *grazioso*, — но с самого начала обогатил его терминами из арсенала сентиментализма (*dolente*, *calando*, *graziosamente*) и стиля *brillant* (*con bravura*, *veloce*, *brillante*). Далее, позаимствовав несколько обозначений, характерных для раннего романтизма (*agitato*, *appassionato*), и отказавшись от слишком манерных слов (например, *grandioso* или *elegantamente*), он около 1829 года вырабатывает собственный канон в его первой фазе. Вторая фаза связана с отказом около 1835 года от ряда других терминов, которые до того времени использовались достаточно часто. Среди них — не только *brillante* и *veloce*, но и, как ни странно, *rubato*. Последнее «очищение» экспрессивной терминологии наступает около 1840 года: из шопеновского лексикона исчезают *espressivo* и *risoluto*, *con anima* и *appassionato*. Остаются некоторые особенно существенные для Шопена слова, прежде всего *agitato* и *con fuoco*, *sostenuto* и *sotto voce*. Экспрессия кристаллизуется, приближаясь к классицистской. Отныне ее следует «вычитывать» не столько из слов, сколько непосредственно из нот²³³.

Легко заметить, что некоторые оттенки экспрессии связываются у Шопена с характером определенных жанров. Так, *maestoso* встречается почти исключительно в полонезах, концертах и сонатных *allegri*, *rubato*, *risoluto* и *scherzando* — чаще всего в мазурках, *brillante* — в вальсах и в тех произведениях, где доминирует чистая виртуозность. Обозначения *con fuoco* и *agitato* появляются в балладах, скерцо и других фортепианных поэмах, *dolce* — чаще всего в ноктюрнах. Более редкие, но также в своем роде характерные для Шопена случаи — внезапное *agitato* в ноктюрне, *maestoso* в мазурке, *dolce* в скерцо.

Рукописи свидетельствуют о том, с каким трудом Шопен порой подыскивал самые подходящие обозначения, дополняющие или заменяющие то, на чем он останавливался ранее. Он сохранял обе альтернативы (*lento* и *largo* в интродукции *Баллады g-moll*), вносил изменения, которые могут показаться удивительными (замена *vivace ma non troppo* на *lento ma non troppo* в *Этюде E-dur*)²³⁴. Помимо обозначений, составивших собственный экспрессивный канон Шопена, у него встречаются слова, использованные всего по одному разу, — например, *religioso* или *celeste*. Встречаются и термины, совершенно непривычные для музыкальных текстов, но чаще всего понятные в «антропоморфном» переносном смысле, — например, *languido* («вяло»), *aspiratamente* («вдыхая»), *risvegliato* («пробуждаясь»), *spianato* («выровненно, гладко»), *raddolcendo* («смягчая»), *lusingando* («обольщая»), *sfogato* («давая волю чувствам»).

3. Прислушиваясь к музыке с нотами в руках, можно прийти к выводу о существовании такого явления, как синтаксис экспрессии. Характерная для Шопена экспрессивная идиома наиболее ярко дает о себе знать не столько *in concreto*,

сколько в отношениях. Типы экспрессии, встречающиеся в его музыке, сами по себе не специфичны именно и только для нее, но совокупность шопеновских методов построения «синтаксиса экспрессии» настолько своеобразна, что ее вполне можно назвать одним из неотъемлемых элементов шопеновского стиля.

Отношения, о которых идет речь, чаще всего основаны на постепенном усилении или противопоставлении тех или иных экспрессивных категорий. Такие отношения способствуют динамизации процесса развертывания музыки.

Постепенное усиление (градиация) может выражаться цепочкой обозначений, указывающих на повышение интенсивности экспрессии (иногда с дополнительными оттенками): *poco più animato* → *con forza* → *con fuoco* → *con bravura* (Этюд E-dur op. 10 № 3); *energico* → *con fuoco* → *appassionato* → *con forza* (Этюд c-moll op. 10 № 12); *con anima* → *con forza* → *appassionato* (Ноктюрн Des-dur op. 27 № 2); *con forza* → *appassionato* → *con forza sempre più stretto* (Larghetto из op. 21); *con anima* → *con forza* / *appassionato* → *stretto* (Allegro maestoso из op. 11).

Концерт e-moll op. 11, ч. I, т. 245–254

The musical score is presented in two systems, labeled I and II. System I shows measures 245-250, and System II shows measures 251-254. The piano part (RH) is marked with 'con anima' and 'cresc.' (crescendo). The right hand (RH) is marked with 'con forza' and 'appassionato'. The score includes dynamic markings such as 'sfz' (sforzando) and 'p' (piano). The tempo is marked 'stretto' (tight). The key signature is E minor (three sharps). The score is written for piano (p) and right hand (RH).

Отношения контраста между разделами или фрагментами подчеркиваются использованием подряд таких экспрессивных обозначений, как *dolcissimo* и *con forza* (Ноктюрн *Es-dur* op. 9 № 2, т. 26–32) или, в противоположном порядке, *appassionato* и *dolcissimo* (Ноктюрн *Des-dur* op. 27 № 2), *appassionato* и *dolce* (Аллегро маэстозо из op. 11):

Концерт *e-moll* op. 11, ч. I, т. 219–225



Одним из компонентов этого соотношения часто выступает *sotto voce*, о котором речь пойдет ниже. Как особая категория экспрессии это *sotto voce* может непосредственно противопоставляться обозначениям *con forza* (Этюд *c-moll* op. 10 № 12, Ноктюрн *cis-moll* op. 27 № 1), *appassionato* (Полонез *cis-moll* op. 26 № 1) и *agitato* (Полонез *es-moll* op. 26 № 1) или же таким обозначениям, как *gaio* (Мазурка *cis-moll* op. 6 № 2) и *vivace* (Мазурка *B-dur* op. 7 № 1). Для некоторых жанров характерна переменность категорий, сопоставляемых альтернативно (например, *stretto* — *dolce* — *stretto* — *dolce* в Мазурке *f-moll* op. 7 № 3) или в плавной, «волнообразной» последовательности (например, *con forza* — *sotto voce* — *appassionato* в Балладе *g-moll* op. 23).

Шопен, особенно на ранних этапах творчества, любил использовать обозначения из двух слов. Иногда такие словосочетания весьма интересны, поскольку указывают на редкие оттенки экспрессии: *dolce e semplice* (Фантазия *A-dur* op. 13), *semplice e tranquillo* (Ноктюрн *F-dur* op. 15 № 1), *dolce e espressivo* (Концерт *e-moll* op. 11, ч. I), *vivo e risoluto* (Мазурка *B-dur* op. 17 № 1), *scherzando e brillante* (Вариации *D-dur* на тему песни Мура) и т. п. Изредка он объединял в рамках одного обозначения характеристики, которые на первый взгляд могут показаться противоположными: *semplice ma graziosamente* (Концерт *f-moll* op. 21, ч. III), *veloce ma accuratamente* (Вариации *B-dur* op. 2), *agitato sotto voce* (Скерцо *b-moll* op. 20) или *maestoso cantabile* (Концерт *e-moll* op. 11, ч. I).

Особыми ремарками отмечаются кульминационные и завершающие моменты. Приближение к максимуму технических возможностей (напри-

мер, в этюдах) или к абсолютной полноте звучания (как в балладах) подчеркиваются обозначениями, указывающими на предельную степень проявления данного качества экспрессии: *dolcissimo* и *delicatissimo* в *Этюде As-dur* из оп. 10, *il più forte possibile* в *Балладе g-moll* и *Этюде h-moll* из оп. 25, *il più fuoco possibile* в *Этюде cis-moll* из оп. 10.

Богаты оттенками, иногда с трудом поддаются дифференциации обозначения, указывающие на постепенное угасание процесса: *calando*, *slentando*, *smorzando*, *mancando*, *perdendosi*. Чаще всего они встречаются в мазурках и ноктюрнах.

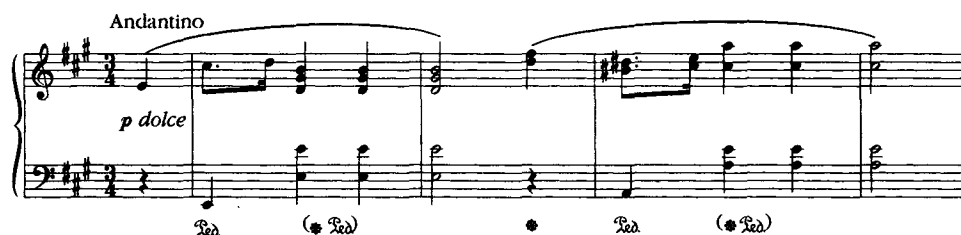
Совершенно особое место в ряду экспрессивных категорий занимают ремарки, указывающие на «торможение» движения или на приглушение звучности. Речь идет о сдерживании музыкального потока или о снижении динамического уровня лишь на короткое мгновение²³⁵ — при сохранении энергетического потенциала, который вот-вот вновь «выплеснется» наружу. Так Шопен трактует те фрагменты, которые он хочет особо выделить: музыкальные мысли, противопоставленные главной идее, интимные, доверительные высказывания, произносимые вполголоса или шепотом.

4. Далеко не все свои произведения Шопен снабдил словесными обозначениями характера экспрессии. О последнем чаще всего свидетельствует непосредственно нотный текст: тип фактуры и формы, особенности и роль отдельных элементов, составляющих структуру целого. Экспрессия есть не что иное, как результат их взаимодействия. Определенную ориентацию дает также название произведения, указывающее на условности соответствующего жанра. Вместе с тем не следует забывать, что романтики, включая Шопена, тяготели к нарушению классической чистоты жанров, к вуалированию границ между ними. С другой стороны, в их творчестве усиливается роль другой категории, которую мы здесь назовем родом (или «архетипом») музыки. Именно он становится носителем определенной экспрессии. Нередко жанр выступает как комплекс нескольких таких архетипов²³⁶.

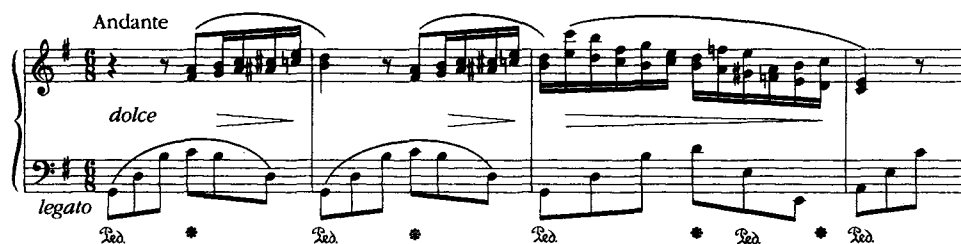
Герменевтические интерпретации, выдвинутые специалистами по Шопену, позволяют систематизировать эти межжанровые роды музыки. Взятые вместе, они составляют своего рода универсальное множество «архетипических» характеров экспрессии. В текстах о творчестве Шопена чаще всего говорится о следующих характерах или родах: идиллическом и элегическом, балладном и ноктюрновом, хоральном и маршевом, песенном и танцевальном (хореическом), игровом и скерцозном, «колыбельном» и героическом²³⁷. Внутри этих родов возможны дальнейшие дифференциации.

Идиллический род, предромантический по своему происхождению, присутствует у Шопена прежде всего в мазурках, особенно ранних («сельских»), а также в аналогичных по характеру песнях (*Где кому любо*, *Желание*, *Чары*, *Литовская песенка*). Он дает о себе знать в некоторых моментах концертов (обе медленные части) и баллад (*andantino* из *Баллады F-dur*), сообщает определенный колорит прелюдиям (*A-dur* из оп. 28) и даже ноктюрнам (*G-dur* из оп. 37):

Прелюдия A-dur op. 28/7, т. 1—4

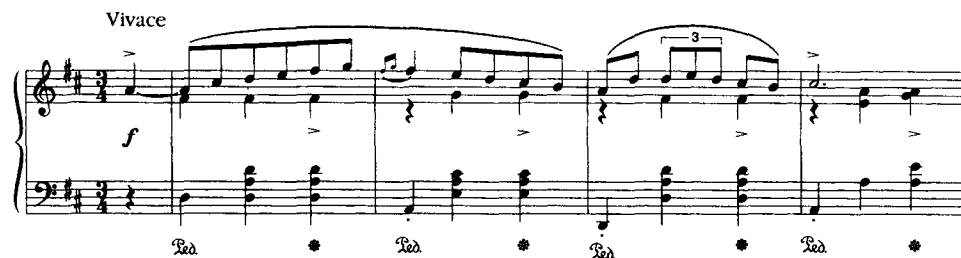


Ноктюрн G-dur op. 37/2, т. 1—4



Идилличность принимает у Шопена, особенно в мазурках, разнообразные оттенки. Она может быть «оживленной» — как, например, в *Мазурках cis-moll* op. 6 № 2 (*gaio*, E-dur), *g-moll* op. 24 № 1 (*con anima*, Es-dur), *C-dur* op. 24 № 2 (*rubato*), *Des-dur* op. 30 № 3 (*risoluto*) или *D-dur* op. 33 № 2 (*vivace*):

Мазурка D-dur op. 33/2, т. 1—4



В иных пьесах она наделена скорее «мечтательным» оттенком. Таковы *Мазурки a-moll* op. 7 № 2 и op. 17 № 4 (*lento*), *C-dur* op. 33 № 3 (*semplice*), а также начало *Мазурки gis-moll* op. 33 № 1 (*lento*) и концовка *Мазурки b-moll* op. 24 № 4 (*calando*):

Мазурка *a-moll* op. 17/4, т. 9–20

p

ten.

delicatissimo

Ped. * *Ped.* *

Элегический род, также унаследованный Шопеном от предромантической эпохи и отличающий некоторые мазурки (например, *e-moll* op. 41 № 1, *cis-moll* op. 50 № 3, *c-moll* op. 56 № 3, *f-moll* op. 63 № 2), весьма заметен и в его музыке других жанров. Настроение «элегических» пьес Шопена в прошлом часто описывалось польским словом «*żał*»²³⁸ (варианты перевода — «печаль», «тоска», «скорбь», «меланхолия»). Свои *Полонезы* op. 26 сам Шопен назвал «меланхолическими»; этим же словом характеризуются некоторые вальсы (*a-moll* op. 34 № 2, *cis-moll* op. 64 № 2), прелюдии (*a-moll*, *e-moll*, *h-moll* из op. 28), ноктюрны (*e-moll* WN 23) и песни (*Весна*, *Колечко*):

Вальс *a-moll* op. 34/2, т. 68–76

p

К жанру думы (польской элегии) по своему характеру приближаются два ноктюрна (*g-moll* op. 37 № 1 и *f-moll* op. 55 № 1) и две песни (*Нет мне отрады* и *Мелодия*):

Ноктюрн g-moll op. 37/1, т. 1—4



Музыка балладного рода, естественно, составляет основной материал четырех баллад, но качество «балладности» обнаруживается также в сонатах (*b-moll*, ч. I), ноктюрнах (*H-dur* op. 32 № 1, концовка) и прелюдиях (*As-dur*, *f-moll*, *g-moll*), в *Фантазии f-moll (agitato)* и песнях (*Воин*, *Жених*). Два типа «балладности» дополняют друг друга и сочетаются друг с другом: повествовательная балладность вводит в атмосферу произведения или раздела, создает соответствующее настроение:

Баллада As-dur op. 47, т. 1—8



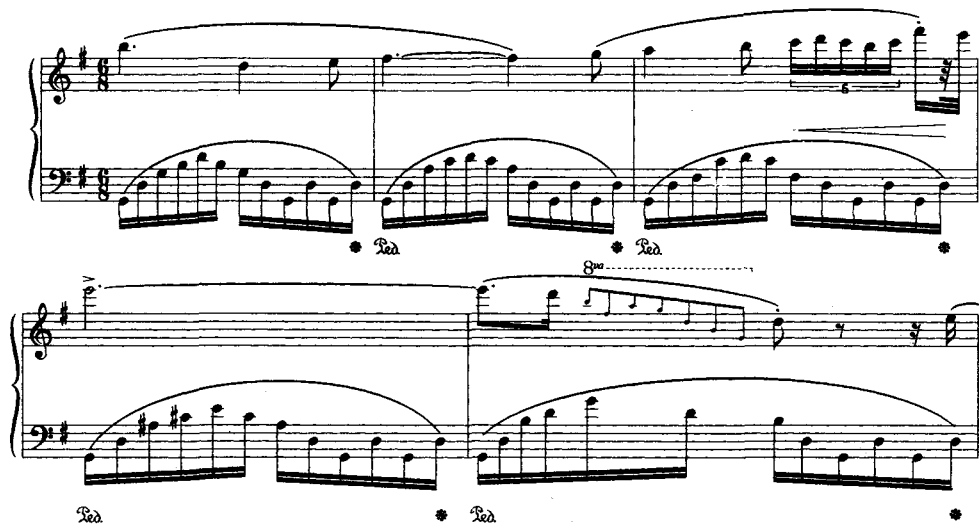
Драматическая балладность, в свой черед, выходит на первый план в кульминационных или завершающих пунктах:

Баллада *f-moll* op. 52, т. 195–210

Ноктюрновый род — своеобразное дополнение по отношению к предыдущему. Во времена раннего романтизма баллада и романс составляли неразлучную пару жанров, пользовавшихся особой популярностью; лирическая инструментальная разновидность романса, выступающая в функции концертного *largetto* или *adagio*, явилась источником инструментального ноктюрна²³⁹. Формулу жанра установил, как известно, Дж. Фильд: это орнаментированная мелодия правой руки в сопровождении фигурированных аккордов левой. С точки зрения гармонии и фактуры шопеновские ноктюрны бесконечно богаче пьес Фильда, но сама формула жанра у Шопена сохраняется. В *Ноктюрнах b-moll*, *Es-dur* и *H-dur* из op. 9, *fis-moll* из op. 48, *Es-dur* из op. 55, *H-dur* из op. 62, но прежде всего в обоих *Ноктюрнах* из op. 27 (*cis-moll* и *Des-dur*) архетип ноктюрна воплотился в своей классической форме. Помимо собственно ноктюрнов он нашел свое выражение в отдельных прелюдиях (*Des-dur* из op. 28), экспромтах (*moderato cantabile* из *Экспромта cis-moll* WN 46), сонатах (*sostenuto* в *Allegro* из *Сонаты h-moll*), даже в вариациях (*Lento* из *Вариаций B-dur* op. 12) и полонезах (вступительное *Andante spianato* из op. 22 и «ноктюрновые» интерполяции в *Полонезе-фантазии*). Он присутствует и в обоих концертах: в *con anima* (с т. 125)

Allegro из *Концерта f-moll* и в *con espressione* (с т. 222) *Allegro* из *Концерта e-moll*, но прежде всего — в обеих средних частях (*Larghetto*), где идея ноктюрна возвращается к своим истокам:

Полонез Es-dur op. 22, *Andante spianato*, т. 13–17



Концерт e-moll op. 11, Романс, *Larghetto*, т. 23–26

Вообще говоря, ноктюрновый род ассоциируется прежде всего с лиризмом и женственностью, но без эротического оттенка²⁴⁰, но в нескольких Chopin-овских ноктюрнах этот архетип переходит в свою противоположность, поскольку в них акцентируется драматический, мужественный, героический элемент. Наиболее ярко эта «инверсия» архетипа проявляется в *Ноктюрне c-moll* op. 48 № 1:

Ноктюрн *c-moll* op. 48/1, т. 1–4

В нескольких ноктюрнах обе разновидности сочетаются: срединные разделы выполнены в драматическом ключе и наделены экспрессией типа *agitato*, *appassionato* или *con fuoco*, тем самым «динамизируя» жанр, который в своих фильдовских истоках был однородно сентиментальным.

Любое появление музыки хорального рода отмечено особой многозначительностью. Такая музыка выделяется из контекста благодаря моноритмической аккордовой фактуре:

Фантазия *f-moll* op. 49, *Lento sostenuto*, середина, т. 207–215

Случаев использования хоральной фактуры у Шопена немного: эпизод *lento sostenuto* из Фантазии *f-moll*, *sostenuto* из Скерцо *cis-moll*, *religioso* из Ноктюрна *g-moll* op. 15, аналогичный, не имеющий специального обозначения раздел Ноктюрна *g-moll* op. 37, *largo c-moll* из Прелюдий op. 28. Все это — ключевые моменты соответствующих произведений, выдержанные в характере сосредоточенно-медитативном или возвышенном, наделенные религиозными или патриотическими коннотациями. К хоральному роду принадлежит также *Largo Es-dur* WN 61 — шопеновская запись давней версии песни *Boże, coś Polskę* («Боже, ты Польшу»).

Маршевый род характерен для Шопена в большей степени, чем это обычно принято считать. Он складывается из множества оттенков — от героического, воинственного, неожиданно заявляющего о себе, к примеру, в Экспромте *Fis-dur* или в Концертном *Allegro*:

Концертное Allegro A-dur op. 46, т. 33–39



до траурного и скорбного, как во вступительном Grave из *Фантазии f-moll* и в обо-их похоронных маршах — юношеском (с-moll WN 11) и том, вокруг которого вы-росла *Соната b-moll*. Экспрессия марша, так сказать, нейтрального или, возмож-но, радостно-торжественного, слышится в некоторых фрагментах начального Maestoso *Концерта f-moll*:

Концерт f-moll op. 21, Maestoso, т. 39–44



Песенный род, отмеченный у Шопена особой напевностью, нередко под-черкивается обозначением *cantabile*. Он проникает во многие жанры и проявляется во всевозможных экспрессивных вариантах — от «веселого» (*chant gai*) до «грустно-го» (*chant triste*). Дает о себе знать в сонатах (трио Скерцо из *Сонаты b-moll*, отрывки Largo из *Сонат h-moll* и *g-moll*), концертах (фрагменты *cantabile* в I и II частях Кон-

црта *e-moll*), скерцо (*più lento* в Скерцо *E-dur*), ноктюрнах (*Fis-dur* из оп. 15), экспромтах (*As-dur* оп. 29), этюдах (*E-dur* из оп. 10) и прелюдиях (*B-dur* из оп. 28):

Концерт *e-moll* оп. 11, Allegro maestoso, т. 61–68

cantabile

p legatiss.

Vc.

Соната *b-moll* оп. 35, Скерцо, т. 81–89

Più lento

p

Red

Red * *Red* * *Red* * *Red* * *Red* *

Прелюдия *B-dur* оп. 28/21, т. 1–4

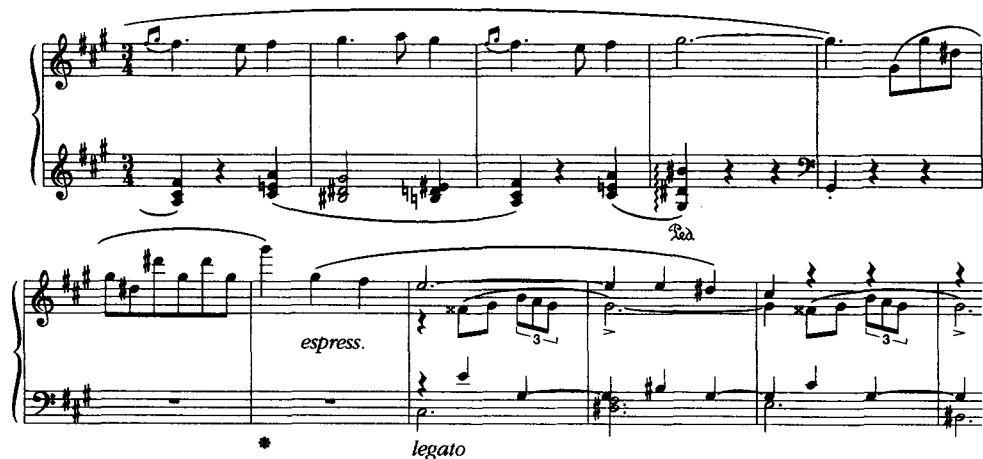
Cantabile

Red * *Red* * *Red* * *Red* *

Шопеновское *cantabile* родственно некоторым другим архетипам — прежде всего ноктюрновому, идиллическому и элегическому. От ноктюрнового оно отличается тяготением к диатонике и избеганием орнаментики (последняя может появиться на более поздних стадиях развертывания), от идиллического — более глубокой выразительностью, от элегического — более яркой звучностью и не столь подчеркнутой ролью метроритмического фактора.

Хореический род составляют, естественно, шопеновские танцы всех жанров и разновидностей. Поначалу они основаны на «реалистическом», более или менее буквальном воспроизведении условностей жанра, наделены выразительной артикуляцией и размашистыми жестами. Со временем «реалистичность» улетучивается, танцевальность становится абстрактной; жанровый архетип сохраняется в виде обобщенной идеи. Помимо собственно танцев хореический род обнаруживается в некоторых песнях — таких, как *Гулянка* (мазур), *Желание* (куявяк) и *Моя баловница* (вальс). В соответствии с жанровыми условностями эпохи он определяет тематизм рондо и финальных частей концертов. Он проникает и в музыку нетанцевальных жанров — его присутствие ощутимо во всех четырех балладах, в скерцо (например, *b-moll*) и сонатах (например, в *agitato* финала *Сонаты h-moll*):

Скерцо b-moll op. 31, т. 303–312



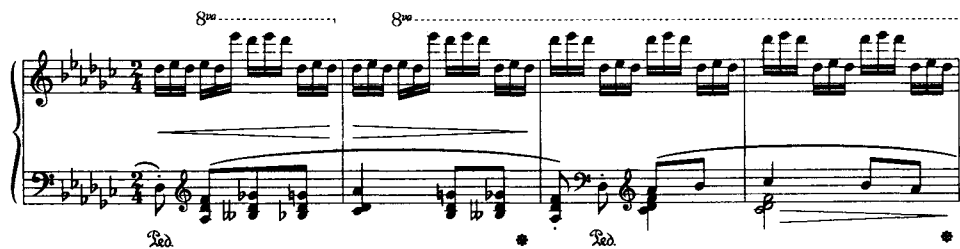
Соната h-moll, Финал, т. 207–210



Игровой род — это самодовлеющая виртуозность, демонстрация технического блеска, звуковая игра (в немецкой терминологии — *Klangspielerei*). Жанром *par excellence* игровым является этюд, но игровой элемент так или иначе проникает и в другие жанры, играя заметную роль в структуре концерта, рондо, вариационного цикла и сравнительно масштабных танцевальных форм. В рамках юношеского шопеновского стиля *brillant* игровой архетип выступает в функции стилистической доминанты, а фигурация приобретает статус основного технического приема.

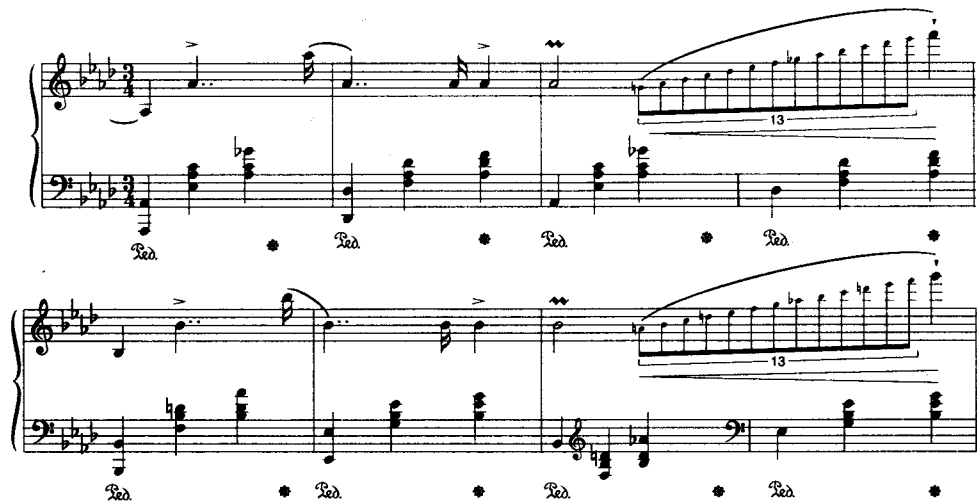
Игровой род проявляется в двух разновидностях. Для первой разновидности основными точками опоры служат пальцы и клавиатура: чтобы одержать победу в такой игре, исполнитель должен преодолеть определенные технические трудности и тем самым доказать, что он мастерски владеет инструментом. Так обстоит дело прежде всего в тех этюдах, где экспонируется тот или иной конкретный тип техники — октавная или терцовая, техника арпеджо или техника игры на черных клавишах:

Этюд *Ges-dur* оп. 10/5, т. 45–48



О второй разновидности можно говорить в тех случаях, когда средствами фортепиано воплощается образ веселой, всеохватывающей игры, — как, например, в обоих танцевальных рондо (*Рондо à la мазур* оп. 5 и *Рондо à la краковяк* оп. 14), но прежде всего в *Вальсах Es-dur* оп. 18 и *As-dur* из оп. 34, названных, по парижской моде, *Большими блестящими вальсами*:

Большой блестящий вальс оп. 34/1, т. 66–72



Скерцозный род также выступает в двух разновидностях. На ранних этапах шопеновского творчества он принимает форму добродушного, веселого, браваурного *scherzando*. Такие проявления скерцозного архетипа встречаются нечасто, но в самых разных жанрах — в рондо (ор. 5 и 14 и WN 15), вариациях (WN 4 и ор. 12) и, как ни удивительно, в одном из ноктюрнов (*H-dur* из ор. 9), но прежде всего в танцах, включая менуэт из *Сонаты c-moll*, куявяк из *Фантазии A-dur*, танцевальные финалы обоих концертов и некоторые мазурки (из ор. 6 и 7 и WN 26):

Мазурка fis-moll op. 6/1, т. 41–44



Чаще всего *scherzando* появляется на мгновение, ограничиваясь одним периодом, темой или даже фразой, после чего исчезает. В качестве обозначения, указывающего на общий характер пьесы, Шопен использовал термин *scherzando* лишь однажды — в *Этюде e-moll* из ор. 25:

Vivace (♩=184)

leggiere

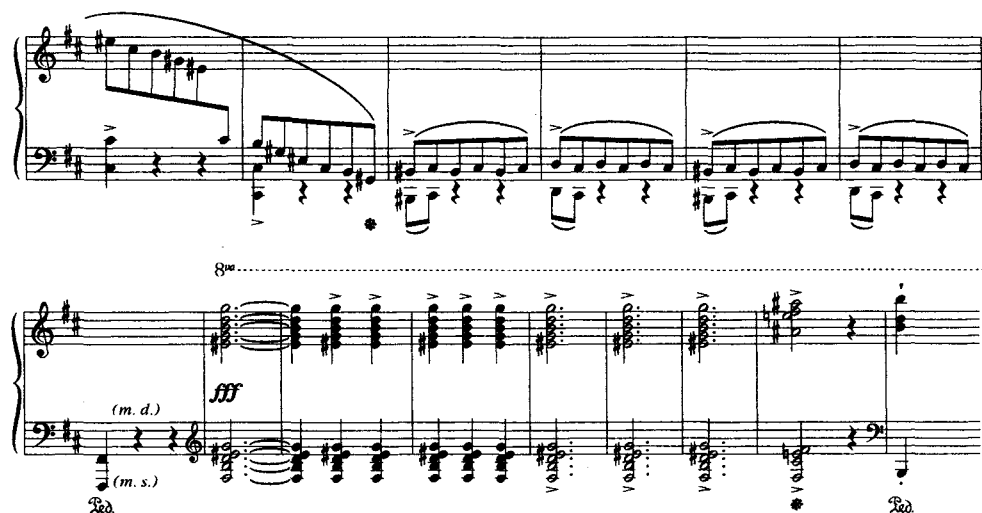
Этюд e-moll op. 25/5, т. 1–4



С другой разновидностью — далекой от всякой «шутливости», иногда поистине демонической — мы сталкиваемся во всех четырех скерцо, представляющих различные фазы шопеновского романтизма. В первом, *h-moll*, — детище романтического кризиса и перелома, — утвердился неременная для шопеновского скерцо резкость средств и приемов:

Скерцо h-moll op. 20, т. 581–601

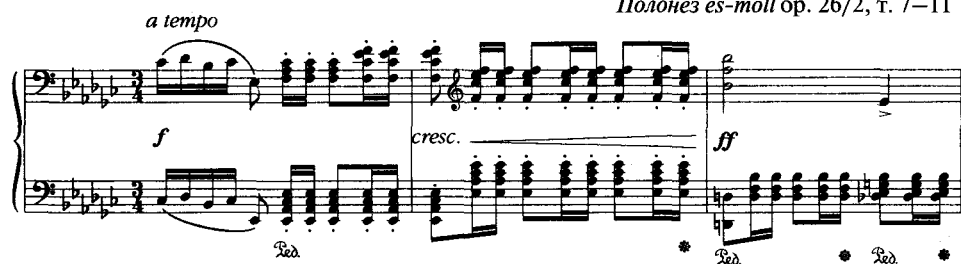


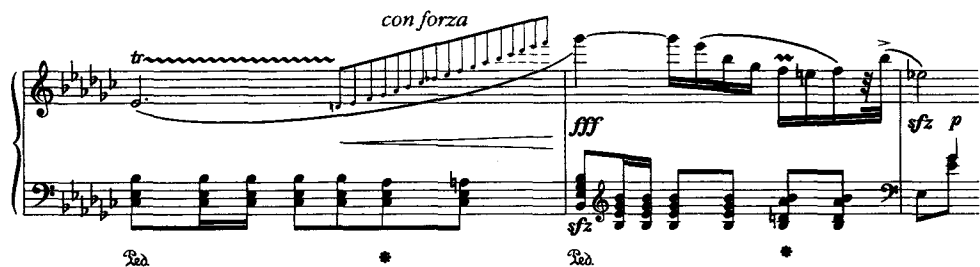


«Колыбельный» род музыки присутствует лишь в нескольких пьесах, но все его воплощения весьма значительны. Колыбельная-колядка *Lulajże, Jezuniu* («Баю-бай, маленький Иисус») вносит момент умиротворения в бурное *Скерцо h-moll*. В *Ноктюрне G-dur* тихий «колыбельный» мотив (*sostenuto*), заимствованный из услышанной где-то французской песни, вступает в диалог с напевным двухголосием первой темы. Шопеновское представление о данном архетипе наиболее полно запечатлелось в мастерски выполненной *Колыбельной*. Здесь Шопен вспоминает мотивы, услышанные в детстве: тема *Колыбельной* ведет свое происхождение от домашней песенки *Już miesiąc zeszedł, psy się uśpiły* («Уж месяц зашел, собаки уснули»), которая пятнадцатью годами раньше была включена в *Фантазию на польские темы*.

Героический род дает о себе знать в ключевые моменты биографии Шопена. Это след его более или менее бурных реакций на превратности национальной судьбы. Благодаря обострению целого комплекса средств — ритма, гармонии, динамики и артикуляции — разворачивание музыки динамизируется, музыкальный жест приобретает особую выразительность. Тематизм благодаря опоре на национальные песенные интонации пробуждает патриотические ассоциации. Исследователи практически единогласно причисляют к этой сфере два этюда (*c-moll* op. 10 № 12 и *a-moll* op. 25 № 11), *Прелюдию d-moll* из op. 28, *Фантазию f-moll* и ряд полонезов. Одни из полонезов трактуются как свидетельство героики поражения (*es-moll* из op. 26, *c-moll* из op. 40), другие (*A-dur* из op. 40 и *As-dur* op. 53) — как «победные»:

Полонез *es-moll* op. 26/2, т. 7–11





Полонез A-dur op. 40/1, т. 29–34



Совокупность архетипов, составляющих «вещество» Chopin'sкого творчества, этим не исчерпывается. Перечень «основных тонов» или своего рода «обертон» Chopin'sкой экспрессии можно было бы продолжить. Но уже ясно, что в каждом из выдающихся произведений Шопена мы сталкиваемся скорее с неким синтезом характеров, чем с каким-либо новым элементарным качеством. Так, экспрессивный характер *Прелюдии c-moll* можно определить как сплав элементов хора и траурного марша, в *Колыбельной* собственно «колыбельный» архетип сочетается с фактурой ноктурна, а в финальном *Presto* из *Сонаты h-moll* игровой («эпюдный») род взаимодействует с «демоническим» скерцо.

Не менее часто встречается последовательное чередование различных родов музыки в рамках одного произведения. В мазурках, ноктюрах, скерцо и полонезах чередуются архетипы, дополняющие друг друга по принципу контраста (например, идиллический и скерцозный в мазурках) или до известной степени близкие, но при этом отчетливо различающиеся (например, элегический и хоральный в ноктюрах). Многообразие и контрастность архетипов — важнейший конструктивный принцип таких произведений, как цикл *Прелюдий* op. 28 и *Соната b-moll*. После публикации *Сонаты* Шуман писал: «То, что [Шопен] назвал *Сонатой*, следовало бы назвать скорее *Каприсом*, если не *Своеволием*, — ибо под этим заглавием он объединил и включил в единое пространство четыре своих самых безумных детища»²⁴¹.

2. С семантической точки зрения

1. Унаследовав от эстетической формации, представленной Эльснером, идею музыки как способа выражения чувства и утверждая эту идею в своем романтическом по духу искусстве, Шопен отстранялся от комплементарной по отношению к ней идеи музыкального мимесиса. Из польских композиторов — предшественников Шопена ее воплотил прежде всего Курпиньский, автор *Симфонии, изображающей битву*. Невооруженным глазом видно, что подобная внешняя программность была Шопену абсолютно чужда.

Ни одному из своих двухсот с лишним произведений, больших и малых, Шопен не дал литературного заглавия, ограничиваясь определением жанра, то есть простым указанием на характер и форму. Более того, ни одно из его произведений не содержит значащего посвящения. Между тем Шопен творил в эпоху, когда романтическая версия мимесиса, то есть программность, переживала подъем. Буквально на глазах Шопена Берлиоз, Мендельсон и Шуман, каждый по-своему, воплощали концепцию музыки, вдохновляемой литературой, насыщенной символическими ассоциациями или просто программной. Тогда же вызревали идеи, подготовившие сдвиг к подробной «семантизации» музыки в творчестве Листа и Вагнера. В творчестве виртуозов фортепиано плоская иллюстративность сделалась нормой и манией. На этом фоне позиция Шопена представляется почти уникальной. Автор *Сонаты* с траурным маршем и *Этюда*, который впоследствии стали повсеместно называть «революционным», судя по всему, сочинял музыку «чистую», «автономную» и «абсолютную».

Но, быть может, в случае Шопена следовало бы говорить скорее о музыке крайне сдержанной. Развивая эту мысль, предположим, что, хотя музыка Шопена не указывает на немзыкальные реалии прямо, ей, по-видимому, не чужды немзыкальные коннотации; свои связи с внешней реальностью она выявляет через какие-то внутренние реакции. Сказанное вызывает вопросы и сомнения. Можно ли утверждать, что музыка Шопена поддается точному, исчерпывающему определению с помощью «гангликианских» категорий?

В 1842 году Роберт Шуман заключил свою рецензию на только что изданную *Фантазию f-moll* следующими словами: «Какие образы и воспоминания были у [Шопена] перед глазами — об этом мы можем только догадываться...»²⁴². В 1962 году Теодор В. Адорно не сомневался, что эта «музыка о том, что «Еще Польша не погибла» и [...] когда-нибудь непременно восстанет [...] Только глухой этого не слышит»²⁴³. Двадцать четыре года спустя Гельмут Федерхофер, возражая этому — несомненно, нарочито утрированному — заявлению, тем не менее признал, что в музыке *Фантазии* выражены «скорбь, подъем и уверенность, что подтверждает ее тональный план — путь от f-moll траурного марша к заключительному As-dur»²⁴⁴. Шопен в своей обычной сдержанной и вместе с тем несколько загадочной манере писал Фонтане: «Сегодня я закончил фантазию, и небо прекрасно, а на сердце у меня тоска — но ничего страшного. Если бы было иначе, мое существование, наверно, никому не пригодилось бы. Сохраним себя на после смерти»²⁴⁵. Зато в нотах он, явно со смыслом, цитирует повстанческую песню «Wonał wiatr błogi na Lechitów ziemię» («Повеяло ветром блаженным на ляшской земле»). Об этом стоит задуматься.

«Когда я слушаю Шопена, — заявил в дискуссии о шопеновской поэтике композитор П. Андрашке²⁴⁶, — у меня нет никаких сомнений, что это не просто звуковые формы: эта музыка мне что-то говорит». Можно ли перевести то, что она говорит, на язык слов? Ф. Мендельсон высказал по этому поводу сомнения, которые, скорее всего, разделял и сам Шопен: «Мысли, выраженные хорошей музыкой, нельзя пересказать словами не потому, что слова слишком туманны, а как раз наоборот, — потому что они излишне точны»²⁴⁷.

Часто цитируют иронический отклик Шопена на подробную рецензию, посвященную его *Вариациям на тему из «Дон Жуана»*; автором этой рецензии, скорее всего, был Ф. Вик (раньше считалось, что речь идет о знаменитом, написанном тогда же тексте Р. Шумана). Интерпретация рецензента настолько многословна и педантична, его попытки доказать соответствие между шопеновской музыкой и действием оперы настолько смехотворны, что, действительно, можно было «умереть от фантазий немца», подхватывая и обыгрывая неуклюжие двусмысленности наподобие «целования Церлины» в *Des-dur*, в пятом такте *Adagio*:

Вариации В-dur op. 2, Вариация V, т. (2)3–6

The musical score is for Variation V of Chopin's Op. 2, in B major. It is in 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the piano part (I) with dynamics *p*, *pp*, and *ff*, and the right hand (II) with a trill (*tr*) and a forte (*f*) dynamic. The second system shows the piano part (I) with a *pp* dynamic and the right hand (II) with a trill (*tr*) and a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Но если верить А. Гутману, сам Шопен во время уроков отнюдь не избегал интерпретаций, основанных на немзыкальных аналогиях. Работая над *Ноктюрном fis-moll* из оп. 48, в связи с переходом к *più lento* он будто бы говорил: «Два первых аккорда означают тирана, который приказывает, а следующая за ними фраза — подданного, который умоляет о милости...»²⁴⁸.

Ноктюрн fis-moll оп. 48/2, т. 57–60



Я. Клечинский записал высказывание одной из учениц Шопена об интерпретации *Этюда As-dur*, открывающего опус 25. Чтобы добиться желаемого эффекта, композитор приводил аналогию с буколической сценой: «пастушок, спасаясь от надвигающейся грозы, прячется в укромном гроте». Ученица должна была представить себе, что «вдали шумит ветер и льет дождь, а он безмятежно играет на свирели свою мелодию»²⁴⁹.

Другой ученик Шопена, Ж. Матиас, подтверждает достоверность подобного рода высказываний. По его воспоминаниям, Шопен, разъясняя, чего он ждет от ученика при исполнении той или иной музыки, «находил очаровательные сравнения и выражения». Так, «об одном отрывке *Сонаты As-dur* Вебера он говорил: «Это полет ангела с расправленными крыльями»»²⁵⁰.

Ясно, что в подобных случаях Шопен всего лишь апеллировал к воображению своих учеников. Но при этом он руководствовался верой в миметические возможности музыки, в наличие особого рода соответствия между видимым и слышимым.

Об отрицательном отношении к программности свидетельствуют письма к Фонтане, в которых Шопен выражает свое возмущение лондонским издателем: «Если он потерял на моих композициях, то наверняка из-за глупых названий, которые он выставил несмотря на мой запрет...»²⁵¹. Эти названия, сами по себе совершенно банальные, вдобавок обычно противоречат характеру музыки: так, бурное и динамичное *Скерцо b-moll* названо «Размышлением» (*La Méditation*), а далекие от сентиментальности *Ноктюрны* оп. 37 — «Вздохами» (*Les Soupirs*).

К сожалению, не сохранился преподнесенный Шопеном в дар Жорж Санд экземпляр *Прелюдий*, в котором, по сообщению Соланж²⁵², ее мать надписала литературный заголовок над каждой из 24 миниатюр. Реакция композитора на «герменевтическое» вмешательство писательницы неизвестна, зато до нас дошел ряд других свидетельств, которые, впрочем, до известной степени противоречат друг другу. Шопен выражал несогласие с попытками Ж. Санд свести его музыку к звукоподражательной функции²⁵³. С другой стороны, он сам в нотах, принадлежавших Зофии Розенгардт, снабдил *Прелюдию Des-dur* определением «дождевая»²⁵⁴. Он не протестовал, когда Дельфина Потоцка пела один из его ноктюрнов со словами церковного гимна *O salutaris*²⁵⁵ или когда Полина Виардо подкладывала сло-

ва посредственного поэта под мелодии его мазурок²⁵⁶. О подобных случаях Шопен пишет без тени неодобрения.

Стоит упомянуть, наконец, несколько интересных заглавий, которые, если верить очевидцам и традиции, принадлежат самому Шопену. Семейная традиция связывает какую-то раннюю, созданную в 1824 году в Шафарне характерную пьесу под названием *Еврейчик* (*Żydek*) с первоначальной версией *Мазурки a-moll* из ор. 17²⁵⁷. Авторы ранних работ о Шопене упорно повторяют рассказ об обстоятельстве создания *Ноктурна g-moll* из ор. 15: Шопен будто бы сочинил его «под впечатлением от Гамлета»²⁵⁸. Одиннадцать размеренных ударов низкого *As* в *Прелюдии As-dur* из ор. 28 Шопен кому-то разъяснил как «удары часов», а в другом разговоре связал героическую экспрессию *Полонеза As-dur* ор. 53 с событиями ноябрьского восстания, назвав свое произведение *Битвой под Грохувом*²⁵⁹. Всем этим сообщениям можно верить или не верить; они в лучшем случае более или менее похожи на правду.

Но есть несколько свидетельств, не вызывающих особых сомнений. Это, в частности, отзывы о шопеновских импровизациях, точнее — об их специфической, далеко не самой важной разновидности. Иногда Шопен забавлялся звукоподражательными импровизациями, характеризуя таким образом людей и события. Из воспоминаний Э. Марьельского²⁶⁰ известно, что перед аудиторией, состоявшей из мальчиков-пансионеров, Шопен фантазировал на темы «событий польской истории»; С. Тарновский в своем очерке²⁶¹, основанном на сообщениях Марцелины Чарторьской, отмечает, что в парижских салонах Шопен «рисовал» звуковые портреты дам. Перо Жорж Санд увековечило два момента, характерных для домашней атмосферы Ноана: Шопен, сопровождающий на фортепиано пантомимы молодежи, ведя их «от веселья к серьезности, от фарса к благоговению, от очарования к страсти»²⁶², и Шопен, развлекающий общество, подражая звукам испорченной музыкальной шкатулки. «Он играл нам одну из таких мелодий — кажется, тирольскую — так, словно в цилиндре не доставало одного тона, и каждый раз, когда он должен был прозвучать, механизм заклинивало. [...] Если бы мы не сидели в том же помещении, никто бы не поверил, что это фортепиано звучит под его пальцами»²⁶³.

Необходимо упомянуть и самые важные свидетельства — признания самого композитора относительно характера средних частей обоих концертов. Непосредственно от него мы узнаем, что мечтательное *Adagio Концерта f-moll* было создано «в честь идеала», которому Шопен «преданно служил» уже полгода и который ему снился; другое *Adagio*, из *Концерта e-moll*, «похожее на романс, спокойное, меланхоличное», Шопен уподобил «мечтаньям прекрасной весенней порой, но при луне»²⁶⁴. Приведя эти две достаточно хорошо известные цитаты, Ярослав Ивашкевич не без некоторого преувеличения, но в целом скорее справедливо заметил: «Эти слова — точные слова самого Шопена — должны иметь для нас такое же значение, какое имеют для теолога слова Священного Писания. В них Шопен, можно сказать, догматически определяет свое отношение к музыке. [...] Никакое софистическое мудрствование здесь не поможет — иного отношения [...] из этих слов не выскрести. Музыка для Шопена — выражение чувств. Это не подлежит ни малейшему сомнению. И [музыка] не только выражение — она еще и образ чувств»²⁶⁵.

Шуману мы обязаны заслуживающими внимания сведениями о происхождении баллад²⁶⁶. Будучи в 1835 году в Лейпциге, Шопен будто бы сообщил Шуману, что баллады вдохновлены творчеством Мицкевича — автора сборника *Баллады и романсы*. Слова композитора вызвали к жизни множество подробных спекулятивных интерпретаций: к отдельным балладам Шопена «примерялись» те или иные из баллад Мицкевича, причем степень сомнительности результатов была прямо пропорциональна степени детализированности интерпретаций. В связи с шопеновскими балладами упоминались прежде всего *Свитезь* и *Свите-зянка* Мицкевича, одна из баллад, вошедших в его же поэму *Конрад Валленрод*, а также знаменитая *Лорелея* Гейне. Если даже Шопен, сочиняя отдельные баллады, имел перед глазами то или иное конкретное поэтическое произведение, речь может идти только о вдохновении на очень высоком уровне абстракции. Иными словами, сопоставляться могут только самые общие категории — «балладный», квазиповествовательный тон шопеновских пьес и драматическая структура стихотворных баллад.

Воображение Шопена, по его собственному признанию²⁶⁷, а также по свидетельству Ж. Санд²⁶⁸, нередко пребывало в пространствах, далеких от действительности, — пространствах грез и потусторонних видений. Потусторонний мир кошмарного сна наяву сопровождал его в некоторые моменты создания и исполнения музыки. Известны два таких случая: один произошел в Вальдемосе (Мальорка), в монастырской келье, во время сочинения музыки (возможно, прелюдий, *Баллады F-dur* или *Скерцо cis-moll*), другой — девять лет спустя в Шотландии, в процессе исполнения *Сонаты b-moll*. «Я уже собирался начать марш, — писал Шопен Соланж Клезенже, — как вдруг узрел выползающие из открытого корпуса фортепиано проклятые видения, которые некогда почудились мне в монастыре. Мне пришлось выйти на минутку, чтобы опомниться...»²⁶⁹. Возникает вопрос: идет ли речь о простом совпадении или существовала какая-то связь между определенной областью воображения и музыкой, порождавшей столь сильные и необычные коннотации у самого композитора?

2. Семантическая «дешифровка» музыки Шопена во второй половине XIX века, можно сказать, вошла в моду. Историю рецепции, начало которой положили тексты Шумана, Гейне и Листа, продолжили авторы первых польских монографий о Шопене — М. Карасовский, Я. Клечиньский и М. А. Шульц. Их интерпретации прочно утвердились в нашем культурном обиходе.

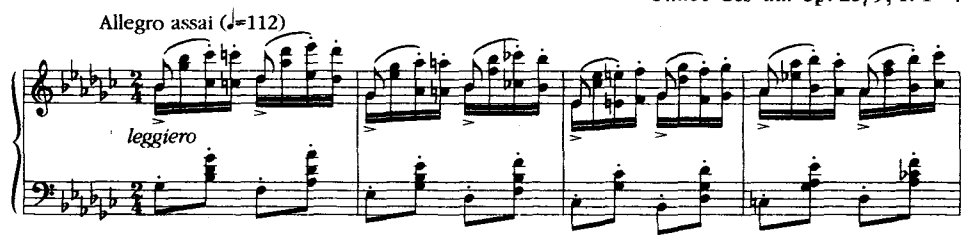
Апогей «семантизации» совпал с модернизмом, для которого характерны тенденция к программному истолкованию музыки, неумное воображение и цветистый язык. Метафорические описания шопеновской музыки, осуществленные в то время Дж. Хьюнекером и Б. Шарлиттом, а у нас — Ф. Яблчинским, Ц. Йеллентой и С. Пшибышевским, ныне почти невозможно читать. Так или иначе, они отражают определенный исторически сложившийся способ восприятия музыки. *Doppio movimento* из *Сонаты b-moll*, эта «разъяренная лавина страдания», натолкнула С. Пшибышевского на ассоциацию с «бегом скакуна, покрытого кровавой пеной», несущего на себе «обезумевшего рыцаря — несчастного вестника поражения...»²⁷⁰. Неудивительно, что в эпоху неоклассицизма получила развитие

прямо противоположная тенденция: сущность музыки Шопена усматривалась в чистой игре звуков и исключительном формальном совершенстве.

Традиция толковать музыку с семантической точки зрения породила немало заголовков и подзаголовков, «программ» и анекдотов, вписанных в ноты поэтических текстов, популярных очерков и т. п. Все это — богатый материал для исследователей, занимающихся историей восприятия музыки²⁷¹.

Из нескольких десятков заголовков, с помощью которых в разное время пытались «пояснить» содержание тех или иных пьес Шопена, в широком обиходе утвердились два: *Этюд c-moll* op. 10 № 12 вот уже свыше ста лет именуется «революционным», а за *Этюдом a-moll* op. 25 № 11 закрепилось название «Зимний ветер». Правда, *Этюд Ges-dur* op. 10 № 5 часто называют «этюдом на черных клавишах», *Этюд a-moll* op. 10 № 2 — «хроматическим», *Этюд gis-moll* op. 25 № 6 — «терцовым», *Этюд h-moll* op. 25 № 11 — «октавным», а *Вальс Des-dur* op. 64 № 1 — «вальсом-минуткой», но во всех этих случаях речь идет о «технических» подзаголовках, не имеющих отношения к семантическому аспекту музыки. Названия, указывающие на характер или на предполагаемую «программу» произведения, появлялись и исчезали. Самые удачные из них приобретали известную популярность, поскольку метко описывали тип или способ музыкального развертывания: *Мазурку h-moll* op. 30 № 2 иногда называли *Кукушкой*, поскольку ее такты 33–48 настраивают на звукоподражательные коннотации, а *Этюд Ges-dur* op. 25 № 9 со времен Дж. Хьюнекера именовался *Бабочкой* благодаря своей воздушной легкости (*leggiere, leggierrissimo*) и полетности:

Этюд Ges-dur op. 25/9, т. 1–4



Помимо этюдов, «поясняющими» заголовками особенно часто снабжались прелюдии и полонезы. Вслед за Ж. Санд целый ряд авторов упражнялся в присвоении прелюдиям «характерных» названий наподобие тех, которые давал своим пьесам Р. Шуман, или в «разгадывании» и литературном оформлении их внемузыкального содержания. Так поступали, в частности, Ганс фон Бюлов (ок. 1880), Ф. Яблчинский (1903) и Ю. Капп (1909), который будто бы опирался на «подлинные» сведения, почерпнутые Лаурой Раппольди-Карер у Ф. Листа, В. фон Ленца и Марии Калергис²⁷².

С полонезами, разумеется, были связаны главным образом патриотические коннотации. Два самых популярных полонеза снабжались заглавиями двоякого рода: подчеркивающими их героический характер и указывающими на наличие батальной «программы». М. Карасовский (1877) связал *Полонез A-dur* с победой Собеского под Веной, а *Полонез As-dur* op. 53 — с битвой ноябрьских повстанцев под Грохувом²⁷³. Он же многозначительно назвал *Полонез es-moll* из op. 26 «сибир-

ским». Некоторое время в обиходе сохранялись экспрессивные заглавия, придуманные Дж. Хьюнекером (1900): «военный» (*Полонез A-dur*) и «героический» (*Полонез As-dur*); последний иногда также именовали «большим».

Поиск воображаемых или «утаенных» самим Шопеном «программ» или хотя бы близких аналогий из области литературы вызвал к жизни ряд ассоциаций с образцами высокой поэзии. Последние выдвигались на роль своего рода эпиграфов к произведениям Шопена или «программ», ориентирующих в перипетиях музыкального повествования. Помимо баллад (см. выше), подобный метод применялся, например, к *Полонезу-фантазии* (сцена концерта Янкеля из поэмы Мицкевича *Пан Тадеуш*, С. Тарновский, 1871), *Ноктюрну Des-dur* (фрагмент поэмы Словацкого *В Швейцарии*, Я. Клечиньский, 1870), *Баркароле* (фрагмент *Рассвета* Красиньского, К. Стромелгер, 1934; М. Пиотровска, 1991). Нередко для одного и того же произведения обнаруживались две разные «программы»; так, *Балладу As-dur* связывали не только со *Свитезянкой* Мицкевича (Я. Клечиньский, 1870, и вслед за ним М. А. Шульц, 1873), но и с *Лорелей* Гейне (З. Носковский, 1902, и вслед за ним З. Яхимецкий, 1927), а неповторимое настроение *Ноктюрна Des-dur* ассоциировалось не только с упомянутым фрагментом Словацкого, но и с другим ночным пейзажем — из *Рассвета* (М. А. Шульц, 1873; иные авторы, как мы только что видели, сближают *Рассвет* с *Баркаролой*).

Следующий шаг по этому пути — «перевод» музыки на язык поэзии. Эта практика выражалась в форме стихов, интерпретирующих музыку, предназначенных для декламации под музыку или для пения на мелодии Шопена.

Все началось с «подкладывания» слов под мелодии фортепианных пьес, причем с согласия самого Шопена, который, возможно, руководствовался куртуазными чувствами к Полине Виардо. Тексты Луи Поме, написанные к шести мазуркам (*Любовная жалоба* к ор. 6 № 1, *Кокетка* к ор. 7 № 1, *Разлука* к ор. 24 № 1, *Люби меня* к ор. 33 № 3, *Шестнадцать лет* к ор. 50 № 2 и *Птичка* к WN 13), возможно, не лишены изящества, но поверхностны и чрезвычайно банальны; они не имеют ничего общего с музыкой — с ее смыслом, значением, экспрессией. Идеи Полины Виардо восторженно рукоплескали слушатели всей Европы (в Варшаве она пела по-польски), а после смерти Шопена одно за другим начали появляться издания (Париж 1864, Варшава 1866, со словами Я. Хенчиньского и др.), позднее другие транскрипции и переводы. В 1868 году Луиджи Бордесе публикует в Париже (издательство Эжел [Neugel]) одиннадцать мазурок, снабженных текстами того же уровня. Среди заглавий — *Прекрасный соловей* (ор. 17 № 4), *Фиалка* (ор. 50 № 2), *Наводнение* (ор. 7 № 3) и т. п. Мазурки Шопена стали ассоциироваться с салонными побрякушками.

Идея Корнелия Уейского, забытого автора *Марафона* (1844) и трогательных *Жалоб Иеремии* (1846), выглядит более невинно: передать словами, «перевести» в стихи отдельные пьесы «первейшего польского художника» (с которым поэт, кстати сказать, общался в Париже) и тем самым выявить их содержание. В сборнике стихов 1857–1860 годов, озаглавленном *Переводы Шопена* (1866), фигурируют интерпретации двух последних частей *Сонаты b-moll*, трех прелюдий и шести мазурок. Две из мазурок, *a-moll* из ор. 7 и *h-moll* из ор. 30, поэту скорее удалось и как стихотворения, и как своеобразные эквиваленты мелодически-хореических

жестов музыки. Они разворачиваются в том же темпе и ритме, что и их музыкальные «оригиналы», и согласуются с ними по характеру. При негромкой декламации на фоне музыки эти стихи, пожалуй, не вносят слишком резкого диссонанса. В стихотворении *Влюбленная* поэт достаточно выразительно передает хрупкость и поэтичность *Мазурки a-moll*, приправляя музыку шепоткой добродушного юмора; в *Трепещке* — несколько менее удачном эквиваленте *Мазурки h-moll* — Уейский довольно остроумно обыграл средний раздел пьесы, с его упорным звукоподражательным повторением терцового мотива:

... Скажи-ка мне — куку!

Коротенько — куку!

Не терпится — куку!

Кукушечка — куку!

Вот так пташка — куку!

В ушах звучит — куку!

Кричи же ты — куку!

Аж до смерти — куку! и т. п.

Мазурка h-moll оп. 30/2, т. 33—48

К сожалению, оба стихотворения, наряду с некоторыми другими интерпретациями Уейского²⁷⁴, были вовлечены в процесс превращения шопеновских пьес в салонные песенки. Сборники переложенных для пения произведений Шопена под конец XIX века в изобилии печатались фирмами Гебетнера и Вольфа в Варшаве, Завадского в Вильно (ныне Вильнюс) и Идзиковского в Киеве²⁷⁵; помимо собственно песен в этих сборниках фигурировало свыше тридцати «произведений». Адап-

тировать музыку Шопена к стихам Уейского, В. Вольского и поэтов-любителей не стыдились даже композиторы с именем — Ю. Новаковский, З. Носковский, А. Мюнххаймер и некоторые другие. В эпоху расцвета программной музыки и теории взаимного соответствия искусств подобная практика могла показаться вполне естественной. Некоторые произведения Шопена пользовались среди исполнителей особой популярностью. Так, *Прелюдия A-dur* пелась, по меньшей мере, в трех разных версиях: помимо текста Уейского (*Вознесение*) широкое распространение получили слова В. Рапацкого (*Ночь*) и особенно М. Котарбиньского (*Мечта*).

Можно смело утверждать, что почти все попытки семантического «досказывания» музыки Шопена осуществлялись по ту сторону границ, установленных самим произведением. При этом практически каждая из таких попыток, как ни парадоксально, была вызвана к жизни имманентными качествами произведения-«объекта». Вообще говоря, культура открыта поискам и оправдывает преодоление установленных ранее границ, но ей известно и чувство непреодолимой границы. Между тем «семантизирующие» интерпретации музыки Шопена сплошь и рядом нарушают именно такую границу. Любопытно было бы составить антологию текстов в характере сборника, называемого обычно *camera obscura*. В нее вошли бы опыты «сверхинтерпретации», осуществленные некоторыми достаточно заслуженными личностями, — такими, как М. А. Шульц (анекдот о корчме, свадьбе, крестьянине и еврее — *Мазурка a-moll* op. 17 № 4), Я. Клечиньский (сцена убийства из-за угла близ венецианской площади св. Марка — *Ноктюрн cis-moll* op. 27 № 1), З. Носковский (сельское воскресное богослужение — *Экспромт Fis-dur* op. 36), К. Уейский (баллада о «страшной ночи» ревнивой девы и неверного возлюбленного — *Мазурка cis-moll* op. 6 № 2). Кроме того, в нее вошла бы патриотически-апокалиптическая картина, нарисованная С. Пшибышевским (*Полонез fis-moll* op. 44). Возможно, нашлось бы место и для предпринятой Альфредом Корто трагикомической попытки связать серьезную, драматически насыщенную *Балладу f-moll* с сюжетом веселой баллады о трех Будрысах.

3. Параллельно подобного рода субъективным фантазиям осуществлялись — и в видеоизмененных, обновленных формах осуществляются донныне — опыты более или менее научной интерпретации.

Первым был Роберт Шуман. В своей знаменитой рецензии 1831 года, профессионально описывая развертывание *Вариаций на тему из «Дон Жуана»*, он всячески стремился связать отдельные моменты произведения Шопена с перипетиями сюжета моцартовской оперы. А десять лет спустя (1841) он же достаточно подробно проанализировал *Сонату b-moll*, пытаясь расшифровать ее «послание». По его словам, «соната завершается так же, как начиналась: таинственно, подобно Сфинксу с его язвительной улыбкой»²⁷⁶. Сходным образом — хотя и, в соответствии с позитивистскими тенденциями, более конкретно — анализируют творчество Шопена В. Желеньский и З. Носковский. Так, Владыслав Желеньский обнаруживает в *Мазурке c-moll* op. 56 № 3 «не просто лирику, но нечто большее — балладное настроение». Это утверждение он подкрепляет следующим аналитическим выводом: «Напоминающая старую дорийскую тональность модуляция из c-moll в d-moll, с последующим возвращением в c-moll, производит неизгладимое впечатление. Сколько бы

незабвенная княгиня Марцелина Чарторыска ни играла мне эту мазурку, я всякий раз испытывал некую невыразимую душевную муку и в то же время величайшее наслаждение»²⁷⁷. Переживание музыки не мешало, а напротив, помогало герменевтическому «отгадыванию» его смысла. Зигмунт Носковский положил начало семиотическим интерпретациям Шопена, опираясь на две теории, которые казались ему безусловно верными. Первой из них была теория тонального этоса. «Творцы музыки, — писал он в связи с Шопеном, — для выражения торжества или героики чаще всего пользуются сильными тональностями Es-dur и B-dur, а полные мягкости As-, Des- или Ges-dur появляются у них в моменты мечтательности или любовного восхищения. Пасторальность лучше всего передается тональностями F- и G-dur, грусть и печаль — g-moll и fis-moll, жалоба — a-moll»²⁷⁸. Вторую из своих излюбленных теорий Носковский позаимствовал у Ипполита Тэна — ученого, отстаивавшего идею зависимости культуры от природы. На основе концепции Тэна Носковский выводил всевозможные характеры музыки Шопена из разновидностей пейзажа родной земли и из порожденного ею фольклора.

Первая фаза герменевтики как метода музыковедческого исследования, связанная прежде всего с именами Г. Кречмара и А. Шеринга, нашла своеобразное выражение в знаменитых анализах Гуго Ляйхтентритта (1921–1922). В его взгляде на музыку Шопена формальный анализ по следам Римана соединился с элементами экзегетики, формулируемой в экспрессивно-семантических категориях. После целого ряда страниц чисто аналитического содержания у него вполне возможны предложения наподобие следующего (речь идет об *Этюдe cis-moll* из оп. 25): «На трогательный, высказанный тихим шепотом, робкий, как бы освещенный лучом надежды вопрос отрывка в H-dur следующий за ним отрывок (т. 37–45) отвечает все более и более нежной речью, утешающим обещанием, которое, однако же, уже не настроено на светлый H-dur, но выдержано в многозначительно темных тонах; таким оно ощущается и при переходе к меланхолическому cis-moll, приводящему в такте 46 (45) к репризе раздела A»:

Этюд cis-moll оп. 25/7, т. 33–45





Весьма своеобразная версия исходной герменевтики, подкреплённая тектоникой Г. Мерсмана и энергетикой Э. Курта, получила развитие в Советской России двадцатых годов, прежде всего в трудах Б. Яворского и Б. Асафьева. Позднее эта школа дала как в высшей степени тонкие интерпретации Л. Мазеля (*Прелюдия A-dur*, 1930; *Фантазия f-moll*, 1937), так и довольно примитивные толкования Ю. Кремлева (1949). К герменевтике российского образца в пятидесятых годах тяготел Ю. М. Хоминский. Его труд о Chopin's sonatas (1954 и 1960) может служить нагляднейшим примером того, как семантическая интерпретация надстраивается тонким и детальным анализом гармонии, фактуры и формы. Так, при описании марша «на смерть Героя» речь идет не только о специфических структурах, но и об их экспрессии («мрачная выразительность, полная боли») и коннотациях («использование трелей в низком регистре можно считать стилизацией барабанной дроби»)²⁷⁹. Хотя позднее Хоминский сосредоточился на музыке как таковой, в его выводах иногда проскальзывают элементы семантического подхода. В таких случаях он говорит о «рыцарских традициях и трагической исторической ситуации», которая, «несомненно, ощущается в полонезах», или об «отражении внутренних переживаний, чаще всего чувства одиночества и тоски», в поздних мазурках²⁸⁰.

В последнее время мировое Chopin-ведение все более и более настоятельно ощущает необходимость включить семантический аспект в состав полных, комплексных исследований творчества Шопена. Доныне преобладали герменевтические «этюды» в характере размышлений (иногда достаточно глубоких и пронизательных, как у В. Янкевича) или первых подступов с позиций традиционной семантики (А. Сихра, Я. Волек). Проблема получила новое освещение в работах Ээро Тараста, посвященных интерпретации *Полонеза-фантазии* (1984) и *Баллады g-moll* (1992). Тараста адаптировал к музыкальному материалу принципы структурной семантики А. Греймаса (1966); его методология основана на формализованных, заимствованных из искусства слова процедурах, через которые следует пройти, дабы добраться до сути дела. Последняя представляет собой структуру, основанную на семиотическом квадрате Греймаса, и служит исходным пунктом для потенциальных интерпретаций. Знакомство с осуществленным Тараста анализом *Полонеза* op. 61 внушает надежду и наводит на размышления.

3. В поисках смысла

Слушая музыку Шопена в достойном исполнении, мы можем в какой-то момент ощутить, как через посредничество звуков, поверх их экспрессии и актуаль-

ных значений, обнаруживается ее глубинный смысл, ее «послание». Пережить такой катарсис — значит постичь трагизм или иронию музыки Шопена, уловить испускаемый ею свет, вжиться в ее дух.

1. История восприятия музыки Шопена — это история обнаружения и постижения ее смыслов.

В разные эпохи иерархия ценностей шопеновской музыки виделась по-разному, но, несмотря на изменчивость исторической перспективы, смыслы, которые превыше звуков, понимались и трактовались в сходном ключе. Так, первые же такты *Сонаты b-moll* во все времена возвещали слушателям трагическое переживание исключительной степени интенсивности. Никс (1888) находил в этом произведении «нечто грандиозное», Л. Бронарский (1930) — «выражение трагического ужаса», З. Мычельский (1956) — «трагическую и мощную ноту». Ю. М. Хоминьский (1960), говоря о ее первых тактах, которые так потрясли Р. Шумана, заметил, что «произведение незначительного содержания не может так начинаться». По мнению И. Бэлзы (1969), *Соната* отражает «национальную трагедию», а ее вступительное Grave ассоциируется со стилем Микеланджело. В. Лютославский (1986) воспринял первую часть как «мощную глыбу, вытесанную в скале».

Сравнительно недавно рецепция музыкальных произведений стала предметом музыковедческих исследований. Она изучается в различных аспектах, с использованием разнообразных методологий²⁸¹. Сравнительное изучение случаев так называемой вербализации произведений Шопена в трудах критиков, интерпретаторов и музыковедов позволяет выявить те формулировки, которые затрагивают глубинный смысл музыки. Все такие формулировки вращаются в сфере самых обобщенных категорий, фундаментальнейших, пограничных и «последних» вопросов — при том, что их образный и метафорический язык отмечен печатью своего времени и ныне нередко кажется чрезмерно выпященным. Так, *Соната b-moll* в восприятии С. Пшибышевского (1910) подобна «разъяренной лавине страдания»²⁸², *Скерцо b-moll*, по З. Яхимецкому (1949), пронизано «молниями и громами трагизма», а А. Молнар (1963) считает ноктюрны Шопена «звучащей формой» эротического.

Некоторые произведения Шопена воспринимаются слушателями и исследователями как музыка, несущая «послание» исключительно важное, но скрытое. Несомненно, *Баркарولا* относится именно к таким произведениям. Серия ее интерпретаций, начиная с колоритного, но плоского, «программного» истолкования К. Таузига (1872)²⁸³, представляет собой увлекательное чтение. *Баркарولا* была любимой пьесой Равеля, который слышал в ней «какой-то таинственный апофеоз» (1910). Она вызывала чувство беспокойства у Я. Ивашкевича (1933: «[за ней] утаены какие-то значения») и К. Строменгера (1934), который связал ее с *Рассветом* Красиньского, Дельфиной Потоцкой и мессианством. Все эти мотивы объединились в блестящем герменевтическом анализе М. Пиотровской (1993), призванном доказать «автобиографическое значение пьесы». Исследовательница трактует *Баркаролу* как произведение, в котором Шопен, после долгих лет иллюзий и разочарований, «воскрешает сферу ценностей, которые он исповедовал всю жизнь, тем самым восстанавливая и возвышая само-

го себя — такого, каким он был в действительности, в своей глубинной сущности». И далее Пиотровска добавляет: «совершенно несущественно, что это самовозвышение скрыто под маской песни итальянского гондольера»²⁸⁴. Знаменитая диссонантная кода пьесы трактуется как «гримаса иронии», как разрушение «иллюзии безбрежной радости, восторга и успокоения, преобладающих на протяжении пьесы»²⁸⁵.

Трудно отрицать, что талантливо и ответственно проведенный герменевтический анализ помогает взглянуть на знакомую музыку с новой, неожиданной точки зрения. Главное — не перейти ту незаметную грань, за которой начинается произвол. Стоит помнить о предостережении С. Киселевского: «оставим Шопену немного тайны, не будем пытаться узнать все»²⁸⁶.

2. Послания, угадываемые в музыке Шопена, связаны с несколькими сферами действительности. На различных исторических этапах рецепции основное внимание уделялось одним из них, тогда как другие оставались в тени.

Послания, связанные с художественной сферой, раньше других открыл поэт Ц. К. Норвид: в творчестве Шопена он усмотрел «простоту совершенства Периклова»²⁸⁷. Этот аспект, получивший свое конкретное выражение в слове *métier* (франц. «мастерство», «ремесло»), стал ведущим мотивом трех посвященных Шопену текстов К. Шимановского²⁸⁸, которые существенно повлияли на мышление всего межвоенного поколения польских композиторов. Шимановский назвал музыку Шопена «идеальным прототипом, совершеннейшим каноном польской музыкальной красоты»; она не только обладает самодовлеющей эстетической ценностью, но и оказывает этическое воздействие, побуждая работать над повышением собственного композиторского мастерства.

Другой стороной своей «художественности» шопеновская музыка привлекла Поля Дюка, чья метафорическая формулировка 1900 года стала одной из оправданных точек для пианистического искусства XX века. По мнению французского композитора, в музыке создателя этюдов, прелюдий и баллад «отзывается душа фортепиано»²⁸⁹.

Норвиду мы обязаны также лапидарным определением того аспекта шопеновской музыки, который особенно остро ощущался в XIX веке: «И была в этом Польша...»²⁹⁰. С самого начала как своим, так и чужим было совершенно ясно, что музыка автора мазурок и полонезов несет патриотическое послание. Во всех рецензиях, а позднее и в монографиях этот момент непременно подчеркивался, иногда даже с излишней настойчивостью. Достаточно вспомнить несколько самых известных высказываний: «пушки, спрятанные в цветах» (Р. Шуман, 1836); «[он] воспевал [...] страдания далекой родины, любимой Польши, всегда готовой побеждать и всегда угнетаемой» (Г. Берлиоз, 1849); «в своих произведениях он обессмертил Польшу» (Ф. Лист, 1852); «он дарил Польшу, он создавал Польшу!» (В. Ленц, 1872); «в Шопене воплотилась [...] душа народа» (И. Я. Падеревский, 1910). К. Шимановский, будучи противником обиходных суждений о национальном начале в творчестве Шопена, высказывался в более абстрактном ключе; он назвал шопеновское искусство «вневременным, глубочайшим выражением своей расы» (1923), писал о «форме, которая, подобно линзе, концентрирует в себе от-

тенки благороднейшего польского духа» (1930) и о «чистейших вершинах трансцендентального воплощения самой души нашего народа» (1931)²⁹¹.

При неопозитивистском взгляде на музыку как на «автономное» искусство патриотическое послание шопеновского творчества отходит на дальний план. Некоторые авторы даже пытались «отлучить» этот аспект от самой музыки, считая его всего лишь одним из способов словесной интерпретации²⁹². Но современная музыкальная наука возвращается к данной проблеме, анализируя ее с разных сторон в поисках подходящего «ключа»²⁹³. К. Коломбати склонна трактовать «память народа» как элемент поэтики Шопена и «психологический лейтмотив многих его произведений». Я. Стеншевский, рассматривая «народное или национальное начало в мазурках», предполагает, что оно относится к области «референтов музыки». А. Чекановска, соглашаясь, что «национальные ценности» являются «важной частью шопеновского послания», противопоставляет их «общечеловеческим ценностям» как второму компоненту пары взаимодействующих категорий. По ее мнению, благодаря силе этого компонента музыка Шопена «понятна иностранцам, хотя ее климат — специфически польский».

Когда шопеновская музыка обсуждается безотносительно к национальным контекстам, на первый план часто выходит тот ее аспект, который можно назвать гуманистическим или общечеловеческим. В тридцатых годах XIX века А. де Кюстин признавался Шопену: «Только искусство, как его чувствуете Вы, способно объединить людей, разделенных в действительной жизни: люди любят и понимают друг друга через Шопена»²⁹⁴. Для Гейне Шопен за роялем «не был ни поляком, ни французом, ни немцем — он обнаруживал свое значительно более высокое происхождение, он приходил из страны Моцарта, Рафаэля, Гёте; его родиной было вожденное царство поэзии»²⁹⁵. У более позднего автора читаем: «искусство Шопена — прежде всего человеческое в самом благородном и возвышенном значении этого слова» (А. де Радван, 1926)²⁹⁶. Витольд Лютославский, описывая свое восприятие «мира, запечатленного в музыке Шопена», заключает: «Этот [...] мир глубоко человечен [...] как глубоко человечно любое страстное стремление к идеалу»²⁹⁷.

В текстах, посвященных музыке Шопена, нередко звучит мысль, в свое время особенно выразительно сформулированная А. Барбедеттом: «искусство Шопена, по-видимому, невозможно отделить от его личности»²⁹⁸. При таком восприятии музыка предстает неповторимым выражением — или, пользуясь словами Курта Хубера²⁹⁹, самораскрытием — личности. Уже Ф. Лист (1852) специально отмечал, насколько важную роль в музыке Шопена играет то, что «ярко индивидуально», — ее «проникнутость романтическим чувством», доступным и притягательным «для всех, кто способен ощутить горечь изгнания и восторг любви»³⁰⁰. Согласно А. Молнару, сила музыки Шопена заключается прежде всего в «правдивости переживания», а ее главную особенность можно определить как «преобразование психического в эстетическое»³⁰¹. Элементы индивидуальные, личностные, выходящие за рамки принятых условностей, несомненно, присутствуют у Шопена в исключительно высокой концентрации³⁰²; вместе с тем его искусство отличается столь же исключительной сдержанностью и деликатностью. Поэтому следует избегать недостаточно тактичных интерпретаций. Так или иначе, можно вполне

согласиться с достаточно распространенным мнением, что Шопен сам был «лирическим субъектом» своего творчества.

3. Критики и музыковеды, стремящиеся по возможности сжато и выразительно определить сущность шопеновского искусства с помощью внемузыкальных категорий, сплошь и рядом прибегают к метафорам — причем чаще всего не столько к взаимодополняющим, сколько к внутренне противоречивым, — а иногда и к прямым оксюморонам.

Г. Гейне слышал в музыке Шопена «болезненное наслаждение» (1839), для В. Венжика она была «болезненно правдивой» (1843), а Ф. Листу несла «горькое счастье» (1852). По мнению Ф. Ницше, в ней, помимо прочего, присутствовало сочетание «полуденного жара с суровостью», а по мнению Соланж Клезенже — сочетание «обольстительной деликатности с повелительной силой» (1896). Дж. Хьюнекер обнаружил в ней «кажущееся спокойствие», «героичку поражения» и «улыбку сквозь слезы» (1900), Ф. Хёзик — «вздых с потаенной улыбкой» (1910), а З. Яхимецкий — «деликатнейшую лирическую ноту в соединении с силой и драматизмом экспрессии» (1927). Альфред Эйнштейн нашел для музыки Шопена следующую формулу: «горькая радость» (1949).

Противоречивость всех этих высказываний может быть легко объяснена в свете совокупного воздействия средств шопеновской поэтики. Последняя аналогична норвидовской «двукрылости»; Шопен мог бы вслед за поэтом повторить: «благословляя проклиная». Пользуясь выразительными и контрастными средствами, он сумел воплотить смыслы, которые поддаются двоякому герменевтическому истолкованию: с одной стороны это глубинное ощущение одиночества человека и парадоксальности истории, с другой — страстный протест против подобного положения вещей. Музыка Шопена — это лирика, свободная от сентиментальности, окрашенная в цвета очистительного трагизма и благородства.

Эстетика

- 1 А. Nowak-Romanowicz, *Elsner* // *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 3. Kraków 1987, s. 31.
- 2 Для графини Лубеньской. Автограф хранится в библиотеке Варшавского музыкального общества.
- 3 По-видимому, важнейшим из текстов было *Исследование музыки и гармонии (Rozprawa o muzyce i harmonii)* — записи лекций Эльснера 1820-х годов. Этот текст утрачен. Ср.: *Sumariusz moich utworów muzycznych...* Kraków 1957, позиция 9; а также: М. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*. Kraków 1991, s. 30f.
- 4 Содержание обоих учебников, а также трудов А. Симона (А. Simon, *Krótką nauka poznania Reguł Harmonii czyli Jenerałbasu*, 1810), К. Курпиньского (К. Kurpiński, *Zasady harmonii tonów z dołączeniem Jenerał-basu praktycznego*, 1821) и самого Эльснера (J. Elsner, *Krótko zebrana nauka generałbasu*, 1807) проанализировал М. Голомб (М. Gołąb, *Chromatyka i tonalność...*, *op. cit.*, s. 28–36).
- 5 Ср.: J. Elsner, *Sumariusz...*, *op. cit.*; также: А. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*. Kraków 1957, s. 186–187.
- 6 Письмо Шопену, Варшава, 27.XI.1831.
- 7 Письмо Я. Матушиньскому, Вена, 26.XII.1830.
- 8 Ср.: J. G. Herder, *Philosophie des Tonartig Schönen*. 1769.
- 9 «Tygodnik Muzyczny», Warszawa 1821 № 1–6.
- 10 Письмо Шопену, Варшава, 27.XI.1831.
- 11 F. Chopin, *Esquisses pour une Méthode de piano* / Ed. J.-J. Eigeldinger. Paris 1993; польский перевод: *Szkice do metody gry fortepianowej*. Kraków 1995.
- 12 Высказывание М. Чарторьской, записанное Цецилией Дзялыньской: *Jak grać Chopina*. Poznań 1892.
- 13 Ср.: J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel 1988.
- 14 Еще для Альфреда Корто Шопен был «воплощением бунтующего духа преследуемой нации» // *La Revue Musicale*, XII 1931, p. 25.
- 15 J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej*. Warszawa 1953, s. 344.
- 16 Ср.: F. Hoesick, *Z pamiętników Eustachego Marylskiego* // *Ślowacki i Chopin*, t. 1. Warszawa 1932.
- 17 Т. Фрачик (Т. Fraczyk, *Warszawa młodości Chopina*. Kraków 1961), основываясь на расписании занятий, подвергает этот факт сомнению, однако в правдивости слов Шопена сомневаться трудно — ср. его письмо Я. Бялоблочку, Варшава, 26.XI.1826.
- 18 А. Jełowicki, *Moje wspomnienia*. Paryż (Paris) 1839; цит. по: F. German, *Chopin i literaci warszawscy*. Kraków 1960, s. 61.
- 19 «Kurier Polski», 22.III.1830.
- 20 Письмо Шопену, Варшава, 6.VII.1831.
- 21 В том же письме от 6.VII.1831.
- 22 Письмо Т. Войчеховскому, Париж, 25.XII.1831.
- 23 Согласно А. Новак-Романович, уже Эльснер признавал «национальное начало важнейшим атрибутом искусства»: *Elsner*, *op. cit.*, s. 31. См. также: А. Nowak-Romanowicz, *Poglądy estetyczno-muzyczne J. Elsnera* // *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej*. Kraków 1960.
- 24 Ср.: М. Piotrowska, «*Późny Chopin*». *Uwagi o dziełach ostatnich* // *Przemiany stylu Chopina* / Red. М. Gołąb. Kraków 1993.
- 25 С. К. Norwid, *Fortepian Szopena*, IV, V.
- 26 См., в частности: К. Kobyłańska, *George Sands Musikempfinden und ihr Verhältnis zu Chopins Musik* // *Musik, Edition, Interpretation*. München 1980.
- 27 Письмо Ж. Санд, Париж, XI.1843.
- 28 Письмо В. Гжимале, Марсель, 27.III.1839.
- 29 J.-J. Eigeldinger, *Wspomnienia Solange Clésinger o Chopinie* // *RCh* 12, 1980, s. 45.
- 30 Ж. Санд, *Histoire de ma vie*, t. 10. Paris 1857, p. 233.

- 31 Среди них — Эмманюэль Араго, Луи Блан, Пьер Ф. Бокаж, Эжен Делакруа, Жозеф Дессауэр, Мари Дорваль, Луиджи Каламата, Анри де Латуш, Пьер Леру, Франц Лист, Фелисьен Мальфий, Эжен Сю, Огюст Шарпантье. Ср. воспоминания Соланж Клезенже и сатирическое панно Мориса Санда.
- 32 J.-J. Eigeldinger, *Wspomnienia Solange Clésinger...*, *op. cit.*, s. 44.
- 33 В письме от 27.IV.1841 А. де Кюстин писал Шопену: «Вы играете не на рояле, а на душе».
- 34 J.-J. Eigeldinger, *Wspomnienia Solange Clésinger...*, *op. cit.*, s. 45.
- 35 W. von Lenz, *The great piano virtuosos of our time*. New York 1899, p. 52.
- 36 F. Liszt, *Chopin* [1852]. Lwów 1924, s. 52.
- 37 H. Heine. «Revue et Gazette Musicale de Paris», 4.II.1838.
- 38 E. Delacroix, *Journal*. Paris 1893–1895; польский перевод: *Dzienniki*. Wrocław 1968. Запись от 7.IV.1849.
- 39 Несомненно, Делакруа воспринимал искусство Шопена как верх искусства. Согласно Ю. Старжиньскому, Шопен явно оказал влияние на эстетические концепции Делакруа. Ср.: J. Starzyński, *Wstęp* // E. Delacroix, *Dzienniki*, *op. cit.*
- 40 Ж. Санд во *Впечатлениях и воспоминаниях* (*Impressions et souvenirs*, 1873), Соланж Клезенже в мемуарах (*Souvenirs...*, 1895).
- 41 Письмо О. Франкмму, Ноан, 30.VIII.1846.
- 42 H. Heine, *Über die französische Bühne. Zehnter Brief: Berlioz, Liszt, Chopin*. Paris 1838.
- 43 Первый шаг к «открытию» Баха сделал И. Н. Форкель, автор книги *Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig 1802.
- 44 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*. Kraków 1955, s. 99.
- 45 S. Niewiadomski, *O Fryderyku Szopenie — w setną rocznicę urodzin* [Lwów 1910] // M. Tomaszewski, *Kompozytorzy polscy o Chopinie*. Kraków 1959, s. 124; также: S. Kisielewski, *Chopin* // *Gwiazdźbór muzyczny*. Kraków 1958, s. 103.
- 46 F. Niecks, *F. Chopin als Mensch und als Musiker*, Bd. 2. Leipzig 1890, S. 367.
- 47 *Ibid.*, S. 107.
- 48 W. von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuososen...*, *op. cit.*, S. 36; цит. по: A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Fryderyk Chopin*. Warszawa 1970, s. 411.
- 49 Ср. письмо Шопена Ю. Фонтане, Вальдемоса, 28.XII.1838.
- 50 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 8.VIII.1839.
- 51 Вместе с Ф. Хиллером и Ф. Листом, 23.III и 15.XII.1833.
- 52 Экземпляр *Страстей по Матфею* с дарственной надписью издателя, М. Шлезингера, фигурировал среди нот личной библиотеки Шопена на распродаже в Варшаве.
- 53 Письмо Р. Шумана от 31.I.1840.
- 54 Из рецензии Г. Берлиоза на исполнение *Концерта для трех клавесинов* И. С. Баха // *Le Renouveur*, Paris 1833, 29.XII.
- 55 Ср.: J. Samson, *The music of Chopin*. London 1985, p. 71–75.
- 56 Ср.: W. Wiora, *Chopins Preludes und Etudes und Bachs «Wohltemperiertes Klavier»* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- 57 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*. Kraków 1983, s. 57–58.
- 58 С. Colombati, выступление на дискуссии на тему *Музыкальная поэтика Шопена* // *RCh* 20, 1988 [изд. 1992], s. 186.
- 59 M. A. Szulc, *F. Chopin i utwory jego muzyczne*. Kraków 1986, s. 157.
- 60 Согласно К. Микули, Шопен использовал сонаты Д. Скарлатти в педагогических целях: К. Mikuli, *Vorwort* // *Chopins Piano-forte Werke*, издание Кистнера.
- 61 Ср.: J. Kułakowska, *Chopin et la musique d'autrefois* // *AnnCh* 6, 1961–1964.
- 62 Письмо А. Бельвиль-Ури, Париж, 10.XII.1842.
- 63 F. Liszt, *Chopin*, *op. cit.*, Lwów 1924, s. 70.
- 64 E. Delacroix, *Journal*, *op. cit.*, запись от 22.II.1847.
- 65 F. Liszt, *Chopin*, *op. cit.*, s. 67.

- 66 *Ibid.*, s. 71.
- 67 Письмо Мари де Розьер, Ноан, 31.V.1846.
- 68 J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu...*, *op. cit.*, s. 35.
- 69 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 20.X.1829.
- 70 Письмо Я. Матушиньскому, Вена, 20.XII.1830.
- 71 Согласно В. фон Ленцу (W. von Lenz), Шопен подарил К. Фильчу клавир *Фиделио*, поскольку ценит эту оперу исключительно высоко // *Neue Berliner Musikzeitung* 1872.
- 72 На бенефисных концертах Ш. Ф. Алькана Шопен участвовал в исполнении *Allegretto* и Финала *Седьмой симфонии* Бетховена в переложении на восемь рук.
- 73 K. Mikuli, *Vorwort*, *op. cit.*
- 74 Письмо Э. Делакруа Ф. Вийо, Ноан, 19.VIII.1846.
- 75 F. Liszt, *Chopin*, *op. cit.*, s. 69–70.
- 76 E. Delacroix, *Journal*, *op. cit.*, запись от 7.IV.1849.
- 77 W. von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen...*, *op. cit.* Ср.: A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *F. Chopin*, *op. cit.*, s. 413–414.
- 78 Ср.: «Следовало бы развеять легенду, будто Шопен не любил музыки Бетховена и недооценивал его величия» — Z. Lissa, *Elementy stylu Beethovena w twórczości F. Chopina* // *Studia nad twórczością F. Chopina*. Kraków 1970, s. 195.
- 79 L. Bronarski, *O kilku reminiscencjach u Chopina* // *KM* 1929/1930 № 5; также: U. Kubień-Usockowa, *Stosunek Chopina do Beethovena* // *Chopin a muzyka europejska*, t. 1. Katowice 1977.
- 80 Z. Lissa, *Elementy stylu...*, *op. cit.*, s. 195, 189, 186.
- 81 S. Łobaczewska, *Sonaty Skriabina i Szymanowskiego* [неопубл. исследование]; цит. по: J. Dobrowolski, *Do zagadnienia wpływu klasyków na Chopina* // *F. F. Chopin*. Warszawa 1960, s. 124.
- 82 I. Nikolska, *Dramaturgia i forma u Chopina a polska muzyka XX wieku* // *RCh* 19, 1987 [изд. 1990], s. 179.
- 83 Ср. письма Шопена Ю. Фонтане, Марсель, 25.IV.1839, и Ж. Санд Ш. Марлиани, Марсель, 25.IV.1839.
- 84 Ср.: J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu...*, *op. cit.*, s. 204
- 85 *Ibid.*, s. 95–96.
- 86 F. Liszt, *Chopin*, *op. cit.*, s. 70.
- 87 Ср.: L. Bronarski, *Reminiscencje z Schuberta* // *Szkice chopinowskie*. Kraków 1961, s. 179–183. Шубертовские reminiscencje Бронарский слышит, в частности, в финале *Сонаты c-moll* (фантазия *Скиталец*) и в песне *Воин* (*Почта из Зимнего пути*).
- 88 «La France Musicale 1841, 2.V, рецензия на так называемый «мальоркский» концерт.
- 89 Ср. письма Шопена В. Гжимале, Ноан, VI.1839, и Ю. Фонтане, Ноан, 8.III.1839.
- 90 Ср.: K. Mikuli, *Vorwort*, *op. cit.*
- 91 «*Gazeta Polska*», Warszawa, 19.VI.1829.
- 92 Не все варшавские публичные выступления Шопена достаточно хорошо документированы.
- 93 «*Gazeta Polska*», 31.IV.1828; цит. по: S. Jarociński, *Maurycy Mochnacki jako krytyk muzyczny* // *SM* 3, 1954.
- 94 Ср. письмо А. Бельвиль-Ури, Париж, 10.XII.1842.
- 95 Ср.: J. Prosnak, *Środowisko warszawskie w życiu F. Chopina* // *KM* 1949 № 28, s. 80–91.
- 96 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, *op. cit.*, s. 99.
- 97 J. Prosnak, *Środowisko warszawskie...*, *op. cit.*, s. 90–91.
- 98 У Шопена ноктюрны Фильда исполнялись преимущественно как упражнения на *legato cantabile*.
- 99 Л. Рельштаб в рецензии на *Ноктюрны* оп. 9 // *Iris*, 2.VIII.1833.
- 100 J. Huneker, *Chopin. Chłowiek i artysta*. Lwów 1922, s. 201.
- 101 Считается, что в том году Шопен исполнил в Варшаве *Концерт g-moll* И. Мошелеса.
- 102 J. Prosnak, *Środowisko warszawskie...*, *op. cit.*, s. 66.
- 103 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, *op. cit.*, s. 154–156.

- 104 Письмо Т. Войчеховскому, Париж, 12.XII.1831.
- 105 Письмо семье, Берлин, 27.IX.1828.
- 106 Письмо Ю. Эльснеру, Париж, 14.XII.1831.
- 107 Письмо Т. Войчеховскому, Париж, 12.XII.1831.
- 108 A. Gerhard, *Ballade und Drama...* // Archiv für Musikwissenschaft 1991 № 2.
- 109 Кроме того, Шопен импровизировал на темы двух куплетных песенок из польских водевилей: *Świat srogi* («Суровый мир») и *W mieście dziwne obyczaje* («Странный городской обычай»).
- 110 J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu..., op. cit.*, p. 26.
- 111 Ср.: М. von Grewingk, *Eine Tochter Alt-Rigas, Schülerin Chopins*. Riga 1928.
- 112 Из сообщения, записанного Ф. Никсом: F. Niecks, *F. Chopin..., op. cit.*, 2, S. 187.
- 113 Письмо семье, Ноан, 18.VII.1845.
- 114 Письмо Я. Матушиньскому, Вена, 28.XII.1830.
- 115 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 5.VI.1830.
- 116 Письмо В. Гжимале, Лондон, 11.V.1848.
- 117 Все цитаты, имеющие отношение к парижским певцам, — из письма Шопена Т. Войчеховскому, Париж, 12.XII.1831.
- 118 См. сравнительные исследования В. Санделевского (W. Sandelewski, 1959) и К. Коломбати (C. Colombati, 1975).
- 119 J. Samson, *Music of Chopin, op. cit.*, p. 81.
- 120 L. Bronarski, *Chopin i Włochy* // Szkice chopinowskie. Kraków 1961. Ср. также работы Э. Пуаре (E. Poirée, 1908), У. Мёрдока (W. Murdoch, 1934), М. Оттих (M. Ottich, 1938) и Дж. Абрахама (1939).
- 121 Z. Chechlińska, *O tak zwanych «italianizmach» i «wokalnym» charakterze melodyki chopinowskiej* // Page 4, 1980.
- 122 Ср.: F. Brendel, *Geschichte der Musik*. Leipzig 1903, S. 515; цит. по: Ch.-H. Mahling, *Chopin, niemiecki romantyzm muzyczny i «szkoła nowoniemiecka»* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 77.
- 123 Письмо И. Филиппу (I. Philippe) от 12.II.1897, в его *Exercices quotidiens...*
- 124 Ср.: J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu..., op. cit.*, s. 95. Правда, высказывание К. Дюбуа относится к ее собственному репертуару, пройденному под руководством Шопена, но в сообщениях других учеников также нет ни слова о музыке Шумана.
- 125 J. M. Chomiński, *Chopin, op. cit.*, s. 195.
- 126 Согласно Ж.-Ж. Айгельдингеру (J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu..., op. cit.*, s. 25), Шопен и Шуман были эстетическими антиподами, что, на наш взгляд, несколько преувеличено.
- 127 L. Hernádi, *Einige charakteristische Züge in dem Chopinschen Klaviersatz* // Book of IMC. Warszawa 1963.
- 128 Письмо Ф. Листа, посланное Ф. Хиллеру после смерти Мендельсона и Шопена.
- 129 Письмо Ф. Мендельсона Фанни Гензель, Лейпциг, 6.X.1835.
- 130 Согласно Ж. Матиасу, «Шопен в своих предпочтениях был скорее классиком, хотя в творчестве он был абсолютным романтиком»; из письма И. Филиппу от 12.II.1897.
- 131 Письмо Ф. Хиллеру, Париж, 20.VI.1833.
- 132 H. Heine, *Musikalische Saison in Paris*, 1844, I. Париж, 25.IV.1844.
- 133 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 11.IX.1841.
- 134 К. О'Мира-Дюбуа играла у Шопена транскрипции *Тарантеллы* Россини и секстета из *Лючии ди Ламмермур* Доницетти.
- 135 Р. Шуман в рецензии на концерт И. Мошелеса // NZfM 1835.
- 136 O. Kolberg, *Meyerbeer* // Encyklopedia powszechna Orgelbrandta, t. 18. Warszawa 1865, s. 437—439.
- 137 Ср.: J. Elsner, *Sumariusz moich utworów..., op. cit.*
- 138 Письмо Ю. Эльснеру, Париж, 14.XII.1831.
- 139 В своем подробном рассказе о похоронах С. Сташица Шопен об этом не упоминает.
- 140 Ср.: A. Nowak-Romanowicz, *J. Elsner*. Kraków 1957, s. 85; а также: J. M. Chomiński, *Chopin, op. cit.*, s. 37.

- 141 Ср.: A. Nowak-Romanowicz, *J. Elsner, op. cit.*, s. 85.
- 142 Письмо Ю. Эльснеру, Вена, 26.I.1831.
- 143 Ср. письмо Людвиги Шопен брату от 27.XI.1831, где она рассказывает об отношении Эльснера к Шопену: «„Фридерик обладает той оригинальностью и тем ритмом или, как это называется, самобытностью, которая при его возвышенных мыслях делает его еще более оригинальным“; он хотел бы, чтобы все это осталось при тебе».
- 144 В *Фантазии A-dur* op. 13 Шопен цитирует фрагмент *Элегии на смерть Т. Костюшко* Курпиньского, а в *Фантазии f-moll* op. 49 — начало повтанческой песни *Литовки* (*Litwinka*).
- 145 Z. Jachimecki, *Chopin...*, *op. cit.*, s. 134–135.
- 146 М. Шимановска М. К. Огиньскому, Лондон, 26.III.1826.
- 147 Письмо Я. Бялоблоскому, Варшава, 8.I.1827.
- 148 «Gazeta Polska», 1827 № 44.
- 149 Ср.: М. Iwanejko, *M. Szymanowska*. Kraków 1959, s. 86–114.
- 150 Издание не датировано. По мнению К. Сварычевской (K. Swaryczewska, *Mazurki M. Szymanowskiej i Chopina* // М 1959 № 4, s. 111), собрание вышло между 1820 и 1825 годами. Новое издание *Мазурок* под редакцией И. Бэлзы — Москва 1956.
- 151 K. Swaryczewska, *Mazurki...*, *op. cit.*, s. 122.
- 152 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 14.XI.1829.
- 153 Отрывок *sostenuto*, т. 155–235, и аналогичные места.
- 154 Ср.: Т. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*. Kraków 1956, s. 145.
- 155 Ср. сообщения в письмах из Шафарни, которые юный Шопен называл «Шафарскими курьерами».
- 156 Помимо самой Шафарни Шопен посетил ее ближние и дальние окрестности — Добжинь, Липно, Обрув, Соколово, Угощ, Козлово, Росчишево, Бялково, Радомин, Рентвины, Дульник, Бохенец и др.
- 157 Ср. письмо семье, Шафарня, 26.VIII.1825, где Шопен подробно описывает танцы в честь праздника урожая и свое в них участие.
- 158 A. Bukowski, *Pomorskie wojaże Chopina*. Gdańsk 1993.
- 159 K. W. Wóycicki, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, t. 2. Warszawa 1856, s. 19–21; также: M. Karasowski, *Młodość Chopina*. Warszawa 1862.
- 160 Письмо Т. Войчеховскому, Париж, 25.XII.1831.
- 161 Письмо семье, Париж, ок. 15.IV.1847.
- 162 С. К. Norwid, *Promethidion, Epilog V*.
- 163 Ср.: A. Czekanowska, *Czy struktura chopinowska jest strukturą mitu?*; J. Stęszewski, *Z problemów ludowości i narodowej tożsamości muzyki F. Chopina* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
- 164 Ср. известное высказывание Шумана о мазурках как «пушках, спрятанных среди цветов» (1836) и некролог авторства Берлиоза (1849), где подчеркивается особая роль мазурок в творчестве Шопена.
- 165 Эпизод, известный по сообщениям В. фон Ленца (W. von Lenz, 1872) и М. А. Шульца (М. А. Szulc, 1873).
- 166 J. Stęszewski, *Z problemów ludowości...*, *op. cit.*, s. 133.
- 167 A. Czekanowska, *Czy struktura chopinowska...*, *op. cit.*, s. 132, 130.
- 168 Ср.: М. Tomaszewski, *Chopin zaangażowany. Pokolenie romantyków i «śpiewy narodowe»* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
- 169 Письмо семье, Париж, 28.III — 19.IV.1847.
- 170 Письмо В. Гжимале, Эдинбург, 30.X.1848.
- 171 J. Stęszewski, *Z problemów ludowości...*, *op. cit.*, s. 135.
- 172 На эту тему высказывались, в частности, Ю. Сикорский, К. Шимановский и С. Киселевский.
- 173 Цит. по: М. А. Szulc, *F. Chopin...*, *op. cit.*, s. 89.
- 174 Согласно Ф. Никсу, в первом разделе вариации Шопена на тему романса о Лауре и Филоне уже «слышится предвосхищение *Колыбельной* op. 57».

- 175 K. Reyzner, *Pieśni i piosneczki narodowe*. Poznań 1828. См.: J. Prosnak, *Zbiór Reyznera* // M 1959 № 3.
- 176 Ср.: K. Kurpiński, *O pieśniach w ogólności* // Tygodnik Muzyczny, Warszawa 1820.
- 177 Ср.: J. Iwaszkiewicz, *Chopin, op. cit.*, s. 137–140; также: S. Pawliszyn, *Elementy melodyki ukraińskiej... // Book of IMC*. Warszawa 1963.
- 178 Письмо семье, Шафарня, 3.IX.1824 (в виде «Шафарского курьера»).
- 179 K. W. Wóycicki, *Cmentarz Powązkowski...*, t. 2, op. cit., s. 16; также: M. A. Szulc, F. *Chopin...*, op. cit., s. 47.
- 180 Так называемый «Шафарский курьер» от 19.VIII и 3.IX.1824.
- 181 H. Leichtentritt, *Analyse der Chopinschen Klavierwerke*, Bd. 1. Berlin 1921, S. 218.
- 182 W. Paschalow, *Chopin a polska muzyka ludowa*. Kraków 1951, s. 71.
- 183 Против традиции, согласно которой так называемый *Еврейчик* 1824 года признается первоначальной версией *Мазурки a-moll* op. 17 № 4, выступили Я. Микетта (J. Miketta, *Mazurki Chopina*. Kraków 1949, s. 126) и Ю. М. Хоминьский (J. M. Chomiński, *Chopin, op. cit.*, s. 39, 97). Этот вопрос, однако, не может считаться решенным. Не следует упускать из виду, что *Еврейчик* отождествляется не с окончательной редакцией *Мазурки a-moll*, а с ее гипотетическим первым, юношеским вариантом. Не исключено, что какой-то набросок *Мазурки a-moll* op. 17 № 4, ныне утраченный, до 1938 года хранился в музее района Голухув.
- 184 F. Hiller, *Vincenzo Bellini // Kunstlerleben*. Köln 1880, S. 146–147. Ср. также письмо Шопена Ю. Фонтане, Париж 1835: «Фреппа будет петь, может быть попляшем».
- 185 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 27.VI.1841.
- 186 Письмо Людвиге Енджеевич, Ноан, 18.IX.1844.
- 187 Письмо Соланж Санд Морису Санду, Ноан, 4.XI.1843.
- 188 Письмо Ж. Санд А. Вайяру, Ноан, 11.XII.1850.
- 189 Ср.: J. Prosnak, *Środowisko warszawskie...*, op. cit., s. 111–114; а также: *Elementy berzeretki francuskiej, «sztajerka» i folkloru ukraińskiego w twórczości Chopina // Book of IMC*. Warszawa 1963.
- 190 J. Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Chopina*. Kraków 1960, s. 101.
- 191 Письмо Ю. Фонтане, Пальма, 15.XI.1838.
- 192 Р. Шуман, рецензия в NZfM, 1834.
- 193 Ср.: F. Hoesick, *Chopin...*, t. 4, op. cit., s. 232.
- 194 Вечер у маркиза А. де Кюстина (1836) согласно описанию Ю. Бжовского.
- 195 Письмо семье, Ноан, 18–20.VII.1845.
- 196 Письмо семье, Эдинбург, 19.VIII.1848.
- 197 Письмо В. Гжимале, Лондон, 13.V.1848.
- 198 Письмо О. Франкомму, Колдер-Хауз близ Эдинбурга, 6–11.VIII.1848.
- 199 Письмо семье, Эдинбург, 19.VIII.1848.

Поэтика

- 200 По Аристотелю — «способ, каким надлежит слагать повествование, чтобы поэтическое произведение было прекрасным».
- 201 Ср.: H. H. Eggebrecht, *Musica poetica // Brockhaus-Riemann Musik-Lexikon*, Bd. 2 / Hrsg. von C. Dahlhaus, H.-H. Eggebrecht. Wiesbaden, Mainz 1979, S. 175–176.
- 202 Ср., например: C. Floros, *Schumanns musikalische Poetik // Musik-Konzepte: Robert Schumann*. München 1981; L. Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*. Kraków 1986.
- 203 *Poetyka muzyczna Chopina*. Дискуссия за круглым столом на I Международном музыковедческом симпозиуме «Шопен и романтизм», Варшава 1986 // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 172–203.
- 204 Ср.: M. Tomaszewski, *Wprowadzenie: Poetyka jako ponadtechniczne zasady ukształtowania dzieła // RCh* 20, 1988 [изд. 1992], s. 172–174.
- 205 Своеобразное раздвоение ролей проявляется не только в текстах Шумана о музыке (из журнала «Neue Zeitschrift für Musik»), но и в его композиторском творчестве (*Карнавал*).

- 206 V. Jankélévitch, *Ravel*. Kraków 1961. Все творчество автора *Ночного Гаспара* трактуется Янкелевичем с этой точки зрения.
- 207 R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa* // Pamiętnik Literacki 1962 № 2. Остальные функции — кодовая, поэтическая, фатическая и метаязыковая.
- 208 S. Kisielewski, *Chopin, op. cit.*, s. 103.
- 209 Подробнее об этом см. раздел «Баллады» главы «Романтические повествовательно-драматические жанры».
- 210 E. Dannreuther, *The romantic period* // *The Oxford History of music*. London 1931, p. 257.
- 211 E. Tarasti, *Pour une narratologie de Chopin* (1984); также: *A narrative grammar of Chopin's «G-minor Ballade»* (1994).
- 212 «Повествовательные стратегии» Шумана исследует Э. Ньюкомб (A. Newcomb, *Schumann and late eighteenth narrative strategies* // 19-Century Music 11, 1987 № 2). Впрочем, некоторые исследователи сомневаются в том, что категории повествовательности уместны в применении к музыке: J.-J. Nattiez, *Can one speak of narrativity in music?* // Journal of the Royal Musical Association 1990 № 2.
- 213 W. Lisecki, *Ballada F. Chopina. Inspiracje literackie czy muzyczne?* // RCh 19, 1987 [изд. 1990], s. 248. Автор не находит удовлетворительного ответа на вопрос о «повествовательном» характере баллад и пробует вывести категорию «балладности» из хореической связи между музыкой и танцем.
- 214 J. M. Chomiński, *Chopin, op. cit.*, s. 193.
- 215 Н. Вьеру, *Драматургия баллад Шопена* (1974); цит. по: I. Nikolska, *Dramaturgia...*, *op. cit.*, s. 183.
- 216 Ср. интерпретации произведений Шопена и других композиторов (Листа, Вагнера, Сибелиуса), осуществленные Э. Тарасты и его «школой».
- 217 Эти лингвистические категории применяются к классико-романтической музыке для дифференциации ее характера в зависимости от того, какой из двух типов тональных структур в ней преобладает: «синтагматический» тип характеризуется господством кварто-квинтовых отношений, в «парадигматическом» типе более заметную роль играют терцово-секстовые отношения. Иными словами, в первом случае музыкальным синтаксисом управляет «необходимость» (причинно-следственный порядок), тогда как во втором — «возможность» (альтернативный порядок).
- 218 Дж. Кальберг (J. Kallberg) использует термин «ослабленный синтаксис» // RCh 18, 1986 [изд. 1989], s. 86.
- 219 Ср.: М. Tomaszewski, *«Fantasie f-moll». Genese, Struktur, Rezeption* // ChSt 5, 1995, S. 217.
- 220 М. А. Szulc, F. Chopin..., *op. cit.*, s. 286.
- 221 W. Kinderman, *Directional tonality in Chopin*; также: C. Schachter, *Chopin's «Fantasy» op. 49: the two-key scheme* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. London 1988; M. Gołąb, *Das Problem der Haupttonart in den Werken von Chopin* // ChSt 5, 1995.
- 222 J. M. Chomiński, *Chopin, op. cit.*, s. 114–115.
- 223 E. T. Cone, *Musical form and musical performance*. New York 1968, p. 84; цит. по: J. Kallberg // RCh 18, 1986 [изд. 1989], s. 45.
- 224 J.-J. Eigeldinger, *Chopin et l'héritage baroque* // Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft III, Bd. 2. Bern 1974.
- 225 Письма Т. Войчеховскому, Париж, 25.XII.1831, и семье, Париж, 28.III – 19.IV.1847.
- 226 Письмо семье, Ноан, см. выше.

Экспрессия, смысл и значение

- 227 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 2.X.1829.
- 228 L. Korabielnikowa, *Lew Tołstoj o Chopinie* // AnnCh 7, 1965–1968, s. 116.
- 229 «Polska 1970 № 9: ответы на анкету «Шопен — наш современник».
- 230 Г. Федерхофер (H. Federhofer), выступление в ходе дискуссии за круглым столом на тему *Музыкальная поэтика Шопена* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 177.
- 231 J. M. Chomiński, *Chopin, op. cit.*, s. 230.

- 232 Ср.: Н.-Н. Eggebrecht, *Rezeption* // *Brockhaus-Riemann Musik-Lexikon*, Bd. 2, *op. cit.*, S. 390; также: М. Tomaszewski, *Z badań nad rezonansem muzyki Chopina...* // RCh 21, 1995.
- 233 Здесь учитываются результаты, полученные Александрой Гродецкой (A. Grodecka) при исследовании обозначений экспрессии у Шопена.
- 234 М. Tomaszewski, *Słowne oznaczenia charakteru, tempa i ekspresji. Zmienność w trakcie procesu twórczego* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
- 235 Редкий случай — sostenuto как обозначение характера пьесы в целом. Но и оно указывает на необходимость сдерживания того, что «потенциально» заложено в музыке.
- 236 Пол.: V. Cukierman, *De l'emploi des genres et formes dans l'oeuvre de Chopin* // *Book of IMC*. Warszawa 1963, p. 114–121.
- 237 Согласно И. Никольской (RCh 19, 1987 [изд. 1990], s. 179–180), в одном произведении Шопена могут фигурировать следующие роды музыки: маршевый, танцевальный, песенный, ноктюрновый, речитативный, «колыбельный», хоральный и концертный. Ср. также интерпретацию *Полонеза-фантазии* оп. 61, осуществленную Э. Тарасты (E. Tarasti, 1985).
- 238 Этот термин получил распространение во многом благодаря Ф. Листу (1852), но в течение XX века он фактически вышел из употребления. Любопытное новое истолкование экспрессии, выражаемой словом «*zai*», предложено в монографическом тексте: R. Przybylski, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*. Kraków 1995, s. 215–216.
- 239 Примечательно, что три ноктюрна из трех первых опусов снабжены авторским обозначением *Larghetto*.
- 240 Ср.: J. Kallberg, *Ideology, sex and the piano miniature*; также: *The rhetoric of genre: Chopin's «Nocturne g-moll»* // *Chopin at the Boundaries. Sex, history and the musical genre*. Cambridge (Mass.); London 1996.
- 241 R. Schumann, *Sonate von Chopin op. 35* // NZfM 1841.
- 242 R. Schumann, *Pianofortemusik* (текст, содержащий, в частности, рецензии на шопеновские опусы 46, 48 и 49) // NZfM 1842.
- 243 Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt 1962, S. 174.
- 244 Г. Федерхофер (H. Federhofer), выступление в ходе дискуссии за круглым столом на тему *Музыкальная поэтика Шопена* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 177.
- 245 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 20.X.1841.
- 246 Выступление в дискуссии // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 190.
- 247 Письмо от 15.X.1842.
- 248 Высказывание А. Гутмана, зафиксированное Ф. Никсом: F. Niecks, *F. Chopin...*, Bd. 2, *op. cit.*, S. 265.
- 249 J. Kleczyński, *Chopin w cenniejszych swoich utworach* [1886] // *O wykonywaniu dzieł Chopina*. Kraków 1960, s. 86.
- 250 G. Mathias, *Kilka słów o Chopinie* [письмо в редакцию «Der Klavierlehrer»] // *Echo Muzyczne* 1882 № 16.
- 251 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 9.X.1841.
- 252 J.-J. Eigeldinger, *Wspomnienia Solange Clésinger...*, *op. cit.*, s. 43.
- 253 Ж. Санд, *Histoire...*, t. 10, *op. cit.*, p. 194.
- 254 Ср.: J.-J. Eigeldinger, «*Le Prélude de la goutte d'eau*» // *Revue de Musicologie* 1975 № 1.
- 255 E. Delacroix, *Journal*, *op. cit.*, запись от 11.IV.1849. Трудно понять, о каком из ноктюрнов идет речь.
- 256 Письма В. Гжимале, Лондон, 13.V и 8–17.VII.1848.
- 257 Ср. примечание 183.
- 258 Ср.: G. Morelli, *Après une représentation d'«Hamlet»*. Monfalcone 1985.
- 259 Ср.: М. Karasowski, *Fryderyk Chopin. Życie. Listy. Dzieła*. Warszawa 1882; F. Hoesick, *Chopin...*, *op. cit.*, t. 4, s. 203; а также: К. Wierzyński, *Życie Chopina*. New York 1953, s. 277.
- 260 Фрагменты воспоминаний Э. Марыльского цитируются Ф. Хёзиком: F. Hoesick, *Słowacki i Chopin*, t. 1. Warszawa 1932, s. 90.
- 261 Ср.: S. Tarnowski, *Kilka słów o Chopinie* // *Chopin i Grottgier*. Kraków 1892.
- 262 Цит. по: A. Zamoyski, *Chopin*. Warszawa 1990, s. 213.

- 263 Сообщение одной из участниц развлечения в Ноане приводится в книге: G. Lubin, *George Sand en Berry*. Paris 1967; цит. по: A. Zamoyski, *Chopin, op. cit.*, s. 213.
- 264 Письма Т. Войцеховскому, Варшава, 3.X.1829 и V.1830. В письме от 3.X.1829 вдобавок сказано, что *Вальс Des-dur* (WN 20) был вдохновлен тем же «идеалом». Ясно, что речь идет о Констанции Гладковской.
- 265 J. Iwaszkiewicz, *Chopin, op. cit.*, s. 122.
- 266 R. Schumann, *Kurzere Stücke für Pianoforte* (в том числе *Баллада F-dur* op. 38) // NZfM 1841.
- 267 Письмо семье, Ноан, 18–20.VII.1845.
- 268 Ж. Санд, *Histoire...*, t. 10, *op. cit.*, p. 192.
- 269 Письмо Соланж Клезенже, Париж, 9.IX.1848. Монастырь — в Вальдемосе (Мальорка).
- 270 S. Przybyszewski, *Szopen a Naród*. Kraków 1910, s. 47–48.
- 271 Ср.: Z. Chechlińska, *Zagadnienie znajomości utworów Chopina i ich roli w Polsce XIX wieku* // RCh 20, 1988 [изд. 1992]; I. Poniatowska, *Die Rezeption der Musik als Interdisziplinäres Problem — an einigen Beispielen der Chopin-Rezeption* // *Interdisciplinary Studies in Musicology* / Ed. M. Jabłoński, J. Stęszewski. Poznań 1995; также: M. Tomaszewski, *Chopin w oczach naśladowców, następców i kontynuatorów* // *Kompozytorzy polscy o Chopinie*. Kraków 1959.
- 272 Ср.: J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu...*, *op. cit.*, s. 10–11.
- 273 Согласно М. Карасовскому, эта ассоциация восходит к самому Шопену.
- 274 Среди них — *Страшная ночь* (*Мазурка cis-moll* из op. 6), *Вознесение* (*Preludium A dur* из op. 28) и *Локало* (Траурный марш из op. 35).
- 275 Ср. перечень произведений, изданных Гебетнером и Вольфом в серии «Пьесы Шопена, переработанные для пения» («*Utwory Chopina ułożone do śpiewu*»), на обложке издания песни *Нет мне отрады* // J. M. Chomiński, T. D. Turło, *Katalog dzieł F. Chopina*. Kraków 1990.
- 276 R. Schumann, *Sonate von Chopin Op. 35* // NZfM 1841.
- 277 W. Żeleński, *F. Chopin w 50 rocznicę zgonu* [1899] // M. Tomaszewski, *Kompozytorzy polscy o Chopinie, op. cit.*, s. 70.
- 278 Z. Noskowski, *Istota utworów Chopina* [1902] // *ibid.*, s. 84–85.
- 279 J. M. Chomiński, *Sonaty Chopina*. Kraków 1960, s. 158, 160.
- 280 J. M. Chomiński, *Chopin, op. cit.*, s. 100–101.
- 281 Ср. дискуссии о рецепции музыки Шопена на Международном музыковедческом симпозиуме «Шопен и романтизм», Варшава 1986 // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
- 282 S. Przybyszewski, *Szopen a Naród, op. cit.*, s. 47.
- 283 Это истолкование было зафиксировано В. фон Ленцем (W. von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen...*, *op. cit.*) и получило широкое распространение благодаря Дж. Хьюнекеру (J. Hunecker, *Chopin, op. cit.*, s. 212–213).
- 284 M. Piotrowska, «*Późny Chopin*»..., *op. cit.*, s. 173.
- 285 *Ibid.*, s. 174.
- 286 S. Kisielewski, *Chopin, op. cit.*, s. 102.
- 287 C. K. Norwid, *Fortepian Szopena*, IV.
- 288 K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin* [1923], *Mowa o Chopinie* [1930], *F. Chopin a polska muzyka współczesna* [1931]. Все эти тексты собраны в: M. Tomaszewski, *Kompozytorzy polscy o Chopinie, op. cit.*, s. 129–150.
- 289 P. Dukas, *A propos du monument Chopin*. Paris 1900.
- 290 C. K. Norwid, *Fortepian Szopena*, V. Также в части X: «Тот!... кто славил Польшу...».
- 291 K. Szymanowski, *op. cit.*, s. 141, 145, 147.
- 292 Ср.: E. Dziębowska, *Chopin — klasyk, romantyk, modernista?* // *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, t. 2. Warszawa 1973.
- 293 Ср. истолкования Дж. Кальберга, В. Киндермана, Дж. Ринка, Дж. Сэмсона и К. Шахтера.
- 294 А. де Кюстин, недатированное письмо ок. 1837 года // *Korespondencja Chopina*, t. 1 / Red. B. E. Sy-dow. Warszawa 1955, s. 297, № 205.

- 295 Н. Heine, *Über die französische Bühne*, *op. cit.*
- 296 Цит. по: D. Pistone, *Chopin a modernizm muzyczny we Francji* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 124.
- 297 Ответ на анкету журнала «Polska», 1970, № 9.
- 298 Н. Barbedette, *Chopin. Essai de critique musicale*. Paris 1869, p. 65; цит. по: О. Pisarenko, *Wyraz muzyczny dzieł Chopina* // *Ze studiów nad sztuką romantyczną*. Warszawa 1972.
- 299 Ср.: М. Tomaszewski, *Interpretacja dzieła muzycznego według K. Hubera* // *Analiza i interpretacja dzieła muzycznego* / Red. T. Malecka. Kraków 1990.
- 300 F. Liszt, *Chopin*, *op. cit.*, s. 7.
- 301 A. Molnar, *Die Persönlichkeit Chopins* // *Book of IMC*. Warszawa 1963, s. 701–706.
- 302 Ср.: A. Czekanowska, *Czy struktura Chopinowska...*, *op. cit.*, s. 133: «Господствующей особенностью манеры композитора остается индивидуализм. Следовательно, это прежде всего романтическая структура».

Часть **седьмая**

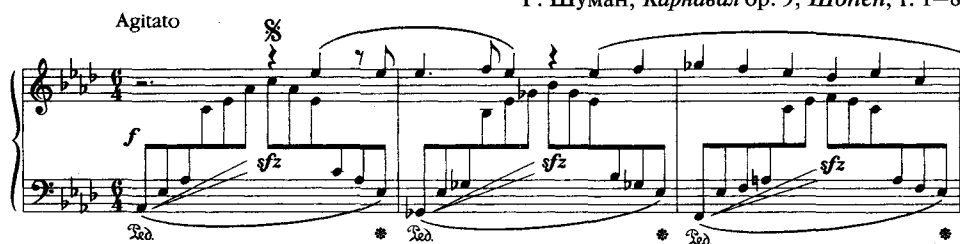
Черты стиля и этапы его эволюции

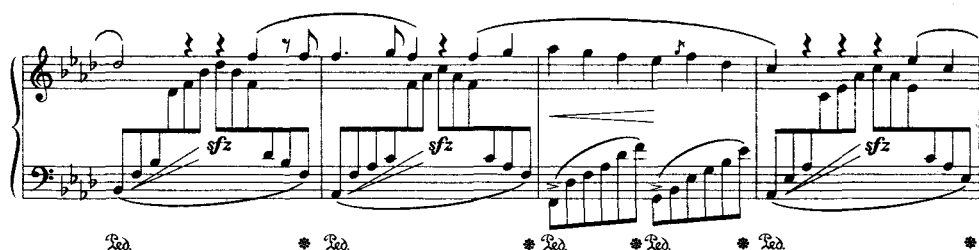
ОПЫТ ОБОБЩАЮЩЕЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ

1. «Так начинает только Шопен, и только он так заканчивает»

1. Стиль Шопена узнается сразу. Уже современники Шопена прекрасно понимали, что его музыка не похожа ни на какую другую; эту непохожесть мы прекрасно чувствуем поныне, хотя благодаря временной дистанции некоторые различия стерлись, противоположности оказались мнимыми. Об оригинальности шопеновского стиля выразительно написал Шуман, рецензируя в 1838 году несколько новейших опусов композитора: «Шопен уже не может написать ничего такого, чтобы на седьмом или восьмом такте мы не воскликнули: это он!»¹. Возражая тем, кто хотел бы видеть в этой оригинальности нечто нарочитое и повторяющееся, он риторически спрашивал: «нужно ли рубить дерево только потому, что оно каждый год родит одинаковые плоды?». Но вскоре Шуман перестал рецензировать произведения Шопена. Тот, кто его еще недавно восхищал, теперь стал удивлять, и притом не всегда в позитивном смысле. В рецензии на *Сонату b-moll* Шуман пишет: «Так начинает только Шопен, и только он так заканчивает: диссонансами, через диссонансы и в диссонансах»². Свое представление о стиле музыки Шопена Шуман в 1835 году запечатлел в «портрете» из *Карнавала*:

Р. Шуман, *Карнавал* оп. 9, *Шопен*, т. 1–8





Можно предполагать, что такое видение образа Шопена было вдохновлено Ноктюрнами из оп. 9 или *Andante spianato* из оп. 22. Между тем в *Sonata b-moll* Шуман столкнулся с другим Шопеном. О ее Финале он отозвался так: «Мы слушаем это как прикованные, не шелохнувшись, до самого конца, но не хвалим, ибо это не музыка»³.

Соната b-moll оп. 35, ч. 4, т. 9–16



Это невозможно скрыть: оставаясь самим собой — а может быть, все больше становясь самим собой, — Шопен менялся.

2. Он менялся не только во времени — с течением лет и в ритме событий, — но и при переходах от одних жанров или родов музыки к другим. Именно отсюда — стилистические различия, диктуемые архетипическими признаками и экспрессивными характеристиками разных жанров. Поэтому для одних Шопен предстанет творцом лирических миниатюр — мазурок, ноктюрнов, некоторых прелюдий и *Колыбельной*, — тогда как иные видят в нем прежде всего автора больших полоне-

зов, последних сонат, нескольких героических этюдов и скерцо. Довольно забавно выглядит сопоставление двух стихотворений о Шопене, созданных двумя поэтами, жившими в одно и то же время. Согласно Леопольду Стаффу,

*Если бы фиалки и ландыши
вместо того, чтобы пахнуть,
умели играть,
это была бы музыка Шопена⁴.*

Между тем у Ежи Загурского читаем:

*И когда она обгоняет вихри и птиц,
ее речь подобна колыханию знамени⁵.*

Ясно, что обе ассоциации дополняют одна другую; они соответствуют действительности лишь постольку, поскольку образуют взаимодополняющую пару.

2. В кругу явных и неявных романтиков

1. Шопен, наряду с близкими ему по возрасту Мендельсоном (1809), Шуманом (1810) и Листом (1811), а также с Берлиозом, который был несколько старше (1803), принадлежит к так называемому второму поколению романтиков. К первому обычно относят К. М. Вебера (1786) и Шуберта (1797); оба они умерли раньше, чем музыка мастеров второго поколения успела прочно утвердиться на концертной эстраде.

Каждый из названных пяти композиторов обладал настолько своеобразной индивидуальностью, что принадлежность всей группы к одному и тому же стилю, именуемому романтическим, не могла считаться самоочевидной. Композиторы не только признавали свою принадлежность к новому направлению, но и открещивались от него, в особенности от его крайностей. Так поступал Шуман, критикуя не только эклектиков-«постклассицистов», но и, не менее часто, все то, что ему претило у романтиков, — например, «эксцентричную» программность Берлиоза⁶. Конечно, Шуман считал Берлиоза не просто романтиком, но одним из двух «самых смелых духов романтизма»; вторым, с его точки зрения, был Шопен. Как ни парадоксально, сам Берлиоз не соглашался с такой оценкой. «Я классик, — утверждал он. — Романтик? Не знаю, что это значит. Под классическим я разумею искусство молодое, крепкое и искреннее, страстное, любящее красивые формы и абсолютно свободное»⁷. Мендельсон также отмежевывался от «романтической манеры», причем делал это достаточно решительно: даже Шопен, по его мнению, грешил «эмоциональными крайностями» и «парижской манией отчаяния»⁸. Представляется, что в глубине души он разделял мнение Гёте, отождествлявшего классическое искусство со здоровьем, а романтическое — с болезненностью⁹.

Известные нам высказывания Шопена не позволяют однозначно судить о его отношении к стилю, который распространялся и утверждался на его глазах. Но существует красноречивое воспоминание Листа о времени, когда Шопен только появился в Париже: «романтизм был тогда лозунгом дня», «за и против него шла борьба». Двадцать лет спустя Лист утверждал, что Шопен «страстно выступил

на стороне романтиков»¹⁰. Но от того же Листа мы узнаем о неприязни Шопена к псевдоромантическому «шарлатанству и буйству», к «шумному, неумеренному выражению чувств», к «слащавым и кокетливым звукам одних и беспорядочной манере других», одним словом — к любым «романтическим неистовствам», «оглушительным эффектам и лихорадочной распушенности»¹¹. Безусловно, шопеновский романтизм находился в совершенно иной плоскости, чем очень многие проявления современного ему романтического творчества. Этим можно объяснить причудливое решение Г. Кнеплера (1960) — отказать Шопену в звании романтика и считать его реалистом¹². С точки зрения ортодоксального марксиста Кнеплера, «романтическое» сводилось исключительно к крайностям и буйным фантазиям, к погружению в мир сказок и грез, к иррационализму и мистике, к тому, что возвращало в Средневековье и отрывало от действительности.

2. Дефиниция романтического стиля считается невыполнимой задачей. Если верить философу, это явление слишком «многогранно, неуловимо, не поддается определению»¹³.

Уже Теофиль Готье обратил внимание на то, насколько по-разному трактуется данный термин в разных сферах культуры. «У нас «романтический» означает то же, что «свободный», тогда как «на родине Тика, Уланда, Гёте [...] — захваченный идеей возврата к Средневековью»¹⁴. Для Новалиса романтичность была равнозначна «усилению», то есть приданию высшего смысла обычным вещам, «бесконечного смысла — тому, что конечно», преобразованию прозы в поэзию¹⁵. А по Бодлеру она заключается в особом, независимом от темы «способе чувствования»¹⁶.

Со временем появились более емкие дефиниции понятия «романтический». Альфред Эйнштейн (1947) самой характерной особенностью романтизма считал противоречивость, а его принципиально важными тенденциями — стремление к формам миниатюрным и монументальным, к интимности и эксгибиционизму, к абсолютизации музыки и к ее программному истолкованию. Суть романтизма, по Эйнштейну, заключается в «воплощении внутренних противоречий и в воле к их преодолению»¹⁷. Дефиниция С. Яроцинского (1979) продолжает и углубляет этот мотив. Романтизм в этом понимании характеризуется «особенно острым ощущением разлада между человеком и созданной им культурой» — ощущением, которое порождает естественную тягу к единству, — а также «убежденностью, что чувства принадлежат более глубокой сфере человеческой души, нежели разум и воля», и что музыка может стать «заменой религии», способной выразить невыразимое¹⁸. При других подходах акцентируется прежде всего преобладание иррационального момента и субъективности или тесная связь между искусством и жизнью. С точки зрения Г. и Э. Френцлей (1981), важнейшую роль играет диалектика сна и реальности или, шире, иррационального и рационального¹⁹. Согласно Франсису Клодону (1992), «всегда и везде романтик — это Я, которое мыслит о себе в единственном числе»²⁰.

Была предпринята и любопытная попытка развить тему в структуралистском ключе: У. Т. Джоунс (1961) сформулировал так называемый «романтический синдром»²¹ — максимально обобщенную характеристику романтизма. Этот «синдром» образуют семь пар бинарных оппозиций, составленных на основе тех качеств,

которые наиболее часто приписывались романтизму: статичность — динамичность, порядок — хаос, дискретность — недискретность, спонтанность — процессуальность, сосредоточенность — рассредоточенность, внутреннее — внешнее, реальный мир — иной мир. По мнению Джоунса, романтическое искусство сосредоточено преимущественно на этих дилеммах. То, как они решаются в том или ином произведении, определяет своеобразие последнего и служит показателем его близости к квинтэссенции романтического (или удаленности от нее).

3. Олицетворение романтизма?

1. Никто из тех, кто когда-либо пытался сформулировать суть шопеновского стиля, не отрицал его принадлежности к романтизму.

Э. Делакура назвал Шопена «самым романтическим из музыкантов»²². К. Дебюсси признавался Э. Шоссону, что его душа «так же романтична, как баллада Шопена»²³. А. В. Луначарский считал музыку Шопена высшим проявлением музыкального романтизма²⁴. Согласно А. Зильберману, Шопен стал кумиром романтической эпохи²⁵.

Но этот шопеновский романтизм то и дело снабжается уточняющими определениями. С одной стороны, считается, что это романтизм «очень индивидуальный и очень сдержанный» (Ф. Клодон, 1992), «в высшей степени совершенный и уравновешенный» (Д. Пистоне, 1992), одним словом — родственный классицизму. Ганс фон Бюлов (1860), а позднее П. Эгерт (1936) назвали Шопена «классиком» своей эпохи, а С. Киселевский — «Моцартом романтизма» (1959), ибо его музыка характеризуется «ясностью форм», «гармоничностью, логической упорядоченностью, прозрачностью изложения»²⁶.

Противоположные по смыслу суждения основывались на несомненном новаторстве и неслыханном прежде звуковом колорите прелюдий и этюдов. Для Шимановского (1923) Шопен был «модернистом» и даже «музыкальным футуристом» романтической эпохи²⁷. Точно так же и Лютославский восхищается теми моментами шопеновской музыки, где она предвосхищает звучание музыки XX века²⁸. Дальше всего в этом направлении продвинулся А. Эйнштейн, назвавший Шопена «романтическим революционером»²⁹. Надо сказать, что это определение звучит так же преувеличенно, как и слова Я. Ивашкевича: «Шопен осознанно стремился к тому, чтобы создавать классическую музыку»³⁰.

2. Из всего сказанного ясно, что искусство Шопена не поддается однозначным определениям. Вот почему о его романтизме так часто говорят с дополнениями и оговорками. По мнению Яна Экера, Шопен был одновременно романтиком, классиком и — «как выразитель глубочайших внутренних состояний» — экспрессионистом³¹, а с точки зрения Стефана Киселевского в искусстве Шопена «в совершенном единстве» функционируют «классик, романтик и импрессионист»³². Наконец, Эльжбета Джембовска обнаруживает у Шопена совокупность качеств, характеризующих классика, романтика и модерниста³³.

Вывод напрашивается сам собой: Шопен безусловно перерос породившую его эпоху.

4. «Синдром Шопена» как соединение противоположностей

1. Индивидуальный стиль Шопена, будучи «олицетворением романтизма» и вместе с тем его своеобразным преодолением, обогатил европейский романтизм рядом особенностей. Среди них — исключительно ярко выраженная поэтичность, освежающий, вдохновляющий, неискаженный фольклоризм, благородный и страстный национальный дух. Остальные качества шопеновского романтизма, как правило, хорошо вписываются в ту совокупность, которая стала общей для ведущих мастеров его поколения, однако своеобразие Шопена дает о себе знать в каждом из аспектов; можно сказать, что оно основывается на самоограничении и внутренней противоречивости. Самоограничение проявляется в постепенном отходе от чистой виртуозности, в отказе от программности, в эмоциональной сдержанности. Динамизирующее эту музыку сосуществование взаимно противоположных тенденций выступает фундаментальным компонентом той обобщенной характеристики, которую мы назовем здесь «синдромом Шопена».

2. Представляется, что в «синдроме Шопена» доминируют прежде всего следующие признаки: инструментальность, музыкальность, лиричность, поэтичность, народность и национальный дух.

Инструментальность: ограничение звучанием фортепиано, которое изредка дополняется звучанием камерного ансамбля или оркестра. Использование фортепиано во всей полноте его возможностей. Для многих пианистов Шопен стал синонимом этого инструмента. Песни Шопена, будучи исторически важными памятниками польской музыки, в творчестве создателя сонат, ноктюрнов и этюдов занимают второстепенное положение.

Музыкальность: отказ от литературных текстов и всякого рода программ, «досказывающих» музыку. Все исключения только подтверждают правило. Музыка Шопена говорит сама за себя, посредством звуков.

Лиричность: подчеркнутый личный, нередко интимный характер творческого высказывания. Субъективный и в высшей степени экспрессивный тон музыки склоняет к мысли о ее своеобразной автобиографичности.

Поэтичность: отвлеченность от мира филистерской прозы и условностей, своеобразная «мечтательность» многих отрывков — впрочем, как правило, весьма далекая от сентиментализма. Современники Шопена единодушно и почти навязчиво подчеркивали прежде всего именно это качество его музыки.

Народность. Именно Шопен обогатил «романтический синдром» этим качеством. Его примеру последовали другие романтики, но среди европейских композиторов у Шопена в данном аспекте не было предшественников. Народность — это далекая от примитивизма простота средств; фольклоризм как выражение тождества с родным и близким — в отличие от раннеромантического «экзотизма».

Национальный дух: подчеркивание принадлежности музыкального произведения к определенной национальной культуре; выражение определенного мировоззрения, идейной установки, патриотизма. Шопен достигает этого, пользуясь мелодико-ритмическими структурами легко распознаваемого проис-

хождения и сообщая музыке драматический и героический «тон». Национальная природа музыки Шопена в полной мере ощущалась его современниками и представителями следующих поколений, о ней много говорят и современные шопеноведы. Для Ю. М. Хоминьского (1978) творчество Шопена «в своем национальном характере» особенно «пластично и индивидуально»³⁴; З. Хехлинська (1992) напоминает, что музыка Шопена «повсеместно считалась воплощением польских национальных черт»³⁵.

3. Чтобы «синдром Шопена» был полным, к совокупности доминирующих признаков необходимо добавить ряд других, противопоставленных им или дополнительных по отношению к ним. Этот ряд составляют певучесть, «разговорная» интонация, объективность, конкретность, изысканность и универсальность.

Певучесть инструментального изложения выделяет музыку Шопена на фоне творчества современных ему композиторов — подобно тому как *legato cantabile* выделяло его игру на фоне исполнительской манеры современных ему пианистов.

Под «разговорной» интонацией подразумевается артикуляционная выразительность этого изложения, сочетающаяся с высокоразвитой способностью передавать — чисто музыкальными средствами — некие глубинные смыслы. Шопен трактовал музыку как особого рода «речь».

Объективность: ясность формы, противопоставленная субъективному лиризму. Уравновешенность, не допускающая чрезмерных эмоциональных излиятий; своеобразная «аристократическая» сдержанность при сохранении высокой энергии развертывания музыки.

Конкретность: «реалистически» отчетливая выразительность как противовес поэтической мечтательности. Она выходит на первый план там, где музыка Шопена, реагируя на «пограничные» (в терминологии К. Ясперса) моменты биографии композитора и истории его народа, выражает протест, гнев, страдание, но также веру, надежду, уверенность и триумф.

Изысканность, деликатность и тонкость композиторской работы, фактуры, письма как противовес простоты, вдохновленной народным искусством и традицией танцевальной и прикладной музыки.

Универсальность как способность апеллировать к слушателю поверх национальных и культурных границ. Это качество дополнительно по отношению к ярко выраженному национальному духу, но отнюдь не противостоит ему. Его первопричиной является, по-видимому, тот уникальный в своем роде лиризм, благодаря которому музыка Шопена кажется обращенной к каждому слушателю в отдельности.

ЭТАПЫ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ

1. Трудности с периодизацией

1. Хронологию развития шопеновского стиля можно рассматривать с двух разных точек зрения, высвечивая либо то, что объединяло его произведения, созданные между годом 1817-м и 1849-м, либо то, что отличало один период от другого.

Александр Скрябин — композитор, которому творчество Шопена было весьма близко, — выразился по поводу шопеновской эволюции достаточно радикально: «Едва ли не с первого опуса [Шопен] предстает готовым композитором с ярко очерченной индивидуальностью»³⁶. К сходному выводу приходит Б. Вуйчик-Койпрулиан (1930), указывая на одни и те же характерные признаки во всех произведениях, как самых ранних, так и последних³⁷. Л. Бронарский (1935), исследуя гармонию Шопена, утвердился во мнении, что, хотя со временем она становилась «все более и более утонченной и изысканной», в ходе ее эволюции не было «явных сдвигов и переломных моментов»³⁸. В похожем духе высказался А. Эйнштейн (1947): «[Его] мастерство развилось с такой поразительной быстротой, что начиная с опуса 10 [...] все произведения находятся, по существу, на одном и том же уровне зрелости; иногда ощущаются легкие колебания, но заметных качественных различий практически нет»³⁹.

Игнорируя крайнее мнение, согласно которому Шопен как композитор вообще не развивался⁴⁰, можно прийти к выводу, что, хотя манера его художественного высказывания менялась, все изменения носили плавный, эволюционный характер. Они знаменовали постепенное движение к высшему мастерству.

Другая точка зрения позволяет оценить различия между творчеством юношеским и зрелым, ранним и поздним. Известно несколько попыток периодизации. Уже Г. Ляйтхентритт (1905, 1920) трактовал произведения двадцатых, тридцатых и сороковых годов по-разному; хотя его дифференциация в общих чертах совпадает с биографической канвой, она слишком схематична и посему неприемлема. Первую сравнительно убедительную периодизацию предложил Дж. Абрахам (1939): период до 1831 года он назвал юношеским, с 1831 по 1840-й — зрелым, а с 1841-го по 1849-й — периодом абсолютной зрелости и мастерства. Примеру Абрахама последовали Ю. Кремлев (1949) и Ю. М. Хоминьский (1963). Последний несколько переформулировал и уточнил характер отдельных периодов: двадцатые (варшавские) годы он назвал годами старта с опорой на национальную и классическую традицию, тридцатые (парижские) годы — временем кристаллизации индивидуальности, а сороковые годы — периодом синтеза.

Несмотря на ряд убедительных моментов, периодизация Абрахама, Кремлева и Хоминьского, делящая творческий путь Шопена на три десятилетия, не кажется приемлемой, поскольку слишком явно расходится с музыкальными реалиями. Достаточно прослушать произведения Шопена одно за другим в порядке их создания, чтобы усомниться в обоснованности подобной дифференциации. Чуткий слушатель непременно осознает, что эволюция мастерства и стиля Шопена проходила отнюдь не прямолинейно и не бесконфликтно, обратив внимание на два момента: на внезапный взрыв творчества в духе предромантического *Sturm und Drang* в 1829–1831 годах (Варшава, Вена) и на возврат к самодовлеющей виртуозности стиля *brillant* в ранние парижские годы (1831–1835)⁴¹. Кроме того, станет ясно, что периодом высшего мастерства, полной зрелости и расцвета индивидуального стиля явилось десятилетие между 1835–1836 и 1845–1846 годами. Это был период великого романтического синтеза, проходившего в два этапа.

В итоге сложилась иная, более дифференцированная периодизация шопеновского творческого пути. Теперь он делится на восемь этапов или фаз⁴². Два первых этапа охватывают малосамостоятельное творчество детских и отроческих лет (1817–1826), развивавшееся в русле постклассицизма и сентиментализма. Три следующих этапа составляют период, в течение которого Шопен оставался под влиянием пианистической виртуозности стиля *brillant* (1826–1835), пытаясь избавиться от этого влияния на упомянутом предромантическом этапе «бури и натиска». На годы с 1835-го по 1846-й пришелся упомянутый романтический синтез с его двумя этапами — динамическим и созерцательным (рефлексивным). Наконец, творчество 1845–1849 годов определяется как «последний стиль» Шопена, сформировавшийся в результате поисков, предвосхитивших постромантизм.

2. Творческий путь

1. Постклассический этап, 1817–1823, совпадает с годами домашнего обучения. Это время, когда ребенок начинает играть на фортепиано и пробует сочинять.

Из произведений этих лет сохранились только три полонеза (WN 1–3). Все они выполнены по моделям прикладной музыки начала столетия; по существу,

это компиляции, составленные из самых распространенных формул. В двух первых полонезах — пьесах восьмилетнего мальчика — темы складываются из ступеней трезвучия, ходов по тонам гаммы и опеваний главных ступеней лада. Тематизм и каденционные обороты свидетельствуют о воздействии танцевальной музыки Курпиньского, Огиньского и Эльснера, фортепианная фактура имитирует письмо венских классиков и их подражателей:

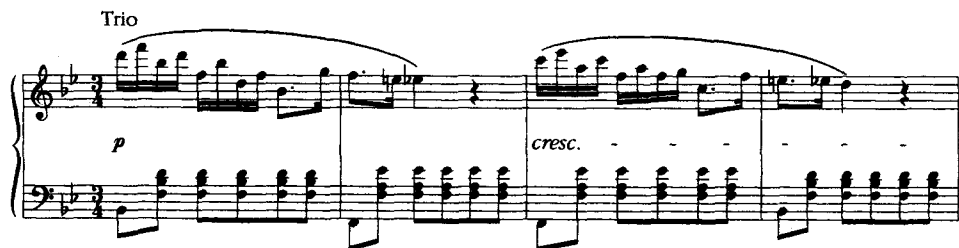
Полонез B-dur WN 1, т. 1–4



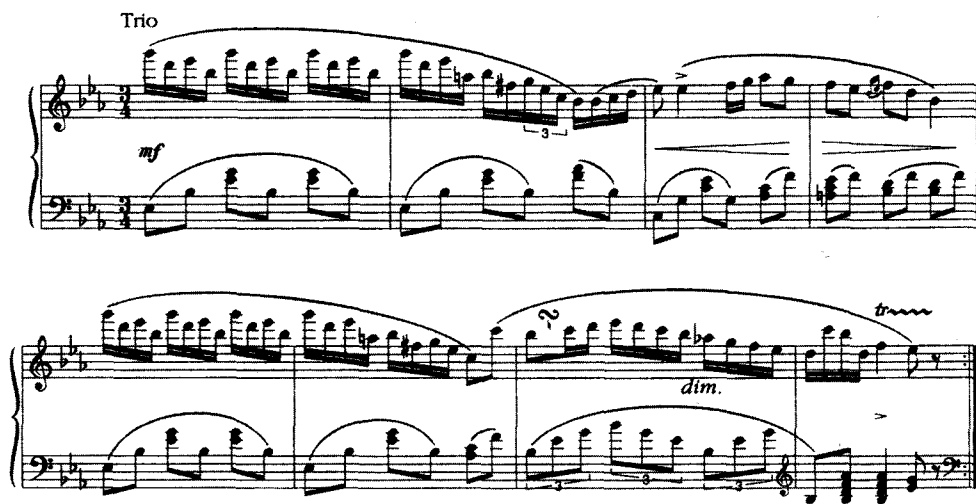
Полонез B-dur WN 1, Трио, т. 33–42



Полонез g-moll WN 2, Трио, т. 23–26



Фактура третьего из детских полонезов, созданного несколькими годами позднее, обогащена несколькими стандартными мелодическими украшениями:

Полонез *As-dur* WN 3, т. 39–46

Как заметил З. Яхимецкий, эти «скромные и наивные» пьесы «еще не предвещают тех высоких образцов изобретательности и фортепианной техники, которыми прославился гениальный творец шедевров в данной области музыки»⁴³.

Согласно семейному преданию в годы, о которых идет речь, Шопен сочинил еще несколько военных маршей, впоследствии утраченных.

В жизни Шопена то было время, когда в домашнем кругу дружной семьи царил атмосфера хорошей музыки и сдержанного патриотизма. В. Живный, учитель «чудо-ребенка», оказался приверженцем Моцарта и Баха и одновременно педагогом, не чуждым новым веяниям. Среди произведений, вошедших в репертуар Шопена-подростка, — концерты Ф. Риса и В. Йировеца, композиторов-современников. В доме читают и поют только что опубликованные *Исторические напевы* Ю. У. Немцевича — азбуку польского патриотизма. В воспоминаниях пансионеров Миколая Шопена запечатлелся образ юного Фредерика, импровизирующего на темы героических сцен из истории Польши.

2. Этап сентиментализма, 1823–1826, совпадает с годами, когда Шопен обучался в Варшавском лицее, совершенствовал свое пианистическое мастерство и брал частные уроки генерал-баса.

Произведения этого времени — танцы, вариации и рондо — сочинены в соответствии с принятыми композиционными стандартами. Некоторые из них отличаются сравнительно богатой фактурой, кое-где чувствуются проблески собственного стиля, но в целом эта музыка все еще отмечена юношеским дилетантизмом; Шопен здесь всецело зависит от постклассической риторики, прежде всего от сентиментального маньеризма. Красивости этого «чувствительного», аффектированного стиля проникли и в полонезы:

Полонез *gis-moll* WN 5, т. 40–43

dolce graziosamente

Red

Полонез *b-moll* WN 12, т. 1–4

dolente

f

Red

В обоих полонезах использованы приемы, характерные для сентиментализма. В Полонезе *gis-moll* это эффектные перекрещивания рук и указания играть «нежно» и «изящно» (*dolce con grazia, grazioso, dolce graziosamente*), в Полонезе *b-moll* — чувствительные посвящения («*Adieu! Au revoir!*» — «Прощай! До свиданья!»). Дух салонной элегантности дает о себе знать в завершающихся вальсом Вариациях *E-dur* WN 4:

Вариации *E-dur* на тему немецкой песни WN 4, т. 27–31

VAR. I Elegantelemente $\text{♩} = 80$

mezza voce

Red

stacc.

Рондо с-молл — свое первое произведение, снабженное номером опуса, — Шопен сочинил, несомненно, в результате частных занятий композицией под руководством Ю. Эльснера. Эффектная орнаментика сочетается в этой пьесе с явным примитивизмом:

Рондо с-молл оп. 1, т. 1–10

Allegro (♩ = 108)

Red simile

Первые шопеновские мазурки (*B-dur* WN 7 и *G-dur* WN 8) примитивны, стандартны и не поднимаются над уровнем прикладной танцевальной музыки. Они примечательны лишь тем, что в них Шопен впервые обнаружил интерес к фольклору:

Мазурка G-dur («хромая») WN 8, т. 1–8

Red simile

Несколько лет спустя из-под пера Шопена вышли песни, также выполненные в духе сентиментализма, — *Где кому любо*, *Чары* и *Прочь с глаз*.

В жизни Шопена-подростка фаза юношеского сентиментализма была отмечена активным участием в светской жизни нескольких варшавских салонов. Молодой пианист включает в свой репертуар произведения наподобие концертов Ф. Калькбреннера и И. Мошелеса. Его привлекают звуковые эксперименты; он играет на недавно изобретенных инструментах — эоломелодиконе и эолопанталеоне. Одновременно он знакомится с польской деревней (во время каникул в Шафарне и окрестностях), увлекается польским, а также еврейским фольклором и ближе узнает религиозную песню: каждое воскресенье Фридерик выполнял функции «лицейского органиста».

3. Этап стиля *brillant* варшавско-венской разновидности, 1826—1829, совпадает с годами обучения композиции у Ю. Эльснера в Главной школе музыки.

Все эти годы Шопен сочинял, выполняя учебные задания в предписанных программой формах (сонатный цикл, рондо, вариации, фантазия) и фактуре (фортепиано соло, фортепиано с камерным ансамблем или с оркестром).

Соната c-moll op. 4 — первая работа Шопена в этом жанре — содержит отдельные новые идеи (например, *Larghetto* в размере $\frac{5}{4}$), но в целом является реликтом ушедшего, псевдоклассического стиля. В обоих рондо — *Rondo à la mazur* op. 5 и *Rondo à la краковяк* op. 14 — тематизм фольклорного происхождения сочетается с виртуозной фортепианной фактурой, изобилующей мелизмами и фигурациями.

Rondo F-dur à la mazur op. 5, т. 369—376



Это был путь, по которому задолго до Шопена пошел Эльснер, опубликовавший в 1803 году два *Rondo à la mazur* и одно *Rondo à la краковяк*. На этапе, о котором идет речь, особенно существенную роль играла фактура, сложившаяся в рамках модного стиля *brillant*. Последний культивировался импровизирующими и сочиняющими

пианистами-концертантами; Шопен не только поразительно быстро освоил его, но и достиг в нем вершин мастерства. Свое идеальное воплощение стиль *brillante* нашел в произведениях Шопена для фортепиано с оркестром — таких, как *Вариации В-dur* op. 2 и *Фантазия А-dur* op. 13, — а также в нескольких виртуозных юношеских полонезах:

Полонез d-moll WN 6, т. 13–16

brillante

p *sfz* *poco a poco* *sfz* *cresc.* *sfz*

Red

Вариации В-dur на тему из «Дон Жуана» op. 2, Вариация I, т. 1–4

VAR. I

Brillante ♩ = 76 *marcato*

m.v. *sempre legato* *cre* *scen*

Red

(8^{va})

do *dim.* *sfz* *legato*

Red

Фантазия A-dur на польские темы оп. 13, т. 64–70

delicattissimo

poco rall.

3^{ra} a tempo

leggierissimo

sempre legato

ten.

Ped * Ped * Ped * Ped

Ped * Ped

Полонез B-dur WN 14, т. 8–16

p

3^{ra}

5

6

Ped (*)

Ped * Ped *

Ped (*)

(Ped * Ped)

Анализируя произведения, сочиненные в стиле *brillant*, можно сделать вывод, что Шопен, сочиняя и исполняя их, полностью погружался в стихию чистой виртуозности — в эти моменты искусство было для него не более чем игрой. Тытусу

Войчеховскому он сообщал: «[Я] написал alla polacca с виолончелью. [Там] нет ничего, кроме блестящих украшений для салона, для дам»⁴⁴.

Полонез C-dur для фортепиано и виолончели оп. 3, Интродукция, т. 1–8

Introduction

Lento $\text{♩} = 89$

The musical score is for the Introduction of the Polonaise in C major, Op. 3, for Piano and Violoncello. It is in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows the Violoncello part with a fermata and the Piano part with a forte (sfz) dynamic and a 'leggierissimo' marking. The second system continues the Piano part with a 'p' dynamic and a 'leggierissimo' marking. The third system shows the Violoncello part with a 'rall.' marking and the Piano part with a 'sfz' dynamic and a 'leggierissimo' marking.

Характер музыки этого периода, независимо от происхождения тематического материала, определялся такими понятиями, как блеск, легкость, полетность, деликатность фактуры. Прихотливое разворачивание мелодии, раздробленной на

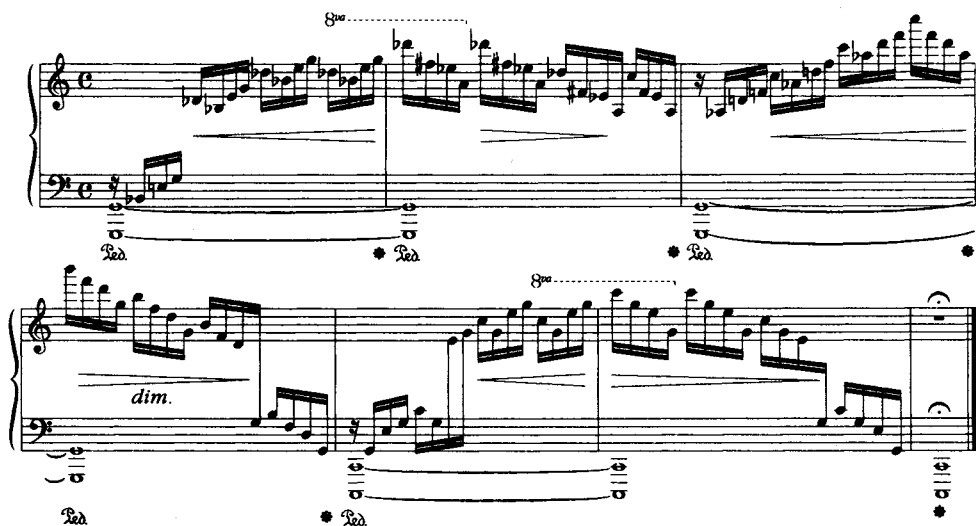
мелкие ноты, орнаментированной или фигурированной, пояснялось словами, не оставлявшими сомнения в том, что эту музыку следует играть *leggero*, *leggeramente* или *leggerissimo*, *delicato*, *delicatamente* или *delicatissimo*, *dolce* или *dolcissimo*, *scherzando* или *con bravura*, но прежде всего — *brillante*. Форму произведений стиля *brillant* можно назвать аддитивной — в противоположность синтетической форме, которая будет доминировать в годы романтического синтеза. Здесь каждая относительно масштабная вещь «складывается» из вступительного раздела (ср. Интродукции в ор. 2, 3, 13 и 14), цепочки разделов главной части (вариационного цикла, фантазии или рондо) и бравурного заключительного раздела. Фразы складываются в правильные периоды; регулярная периодичность отчетливо слышится во всех произведениях.

Образцы для своей музыки стиля *brillant* юный Шопен черпал из модных новинок, доступных в варшавских магазинах, куда они поступали главным образом из Вены; важным источником впечатлений были также проходившие в Варшаве концерты пианистов-виртуозов. Впрочем, Шопена увлекало не только фортепианное исполнительство; помимо Марии Шимановской и Гуммеля он слушал Паганини и Липиньского. У Эльснера он по шесть часов в неделю занимался строгим контрапунктом; кроме того, под руководством Эльснера он прошел курс «теории музыки, генерал-баса и композиции, рассматриваемых с точки зрения грамматики, риторики и эстетики». При возможности он посещал университетские лекции К. Бродзиньского, усматривавшего основу национального искусства в добродушно-пасторальном крестьянском фольклоре. В ранне-романтических идеях поэта создатель мазурок находил теоретическое обоснование своего будущего пути.

4. Раннеромантический этап, 1829–1831, краткий и интенсивный, начинается и вскоре исчерпывается в соответствии с природой феномена, который в биографиях ряда художников и в историях различных стилей неоднократно описывался под названием «буря и натиск»⁴⁵. Шопен пережил свой период «бури и натиска» между девятнадцатым и двадцать первым годом жизни. Это были его «годы странствий» (Вена, Прага, Дрезден, Зальцбург, Мюнхен и Штутгарт), годы первых сильных любовных переживаний и потрясений, связанных с драматическими событиями на родине.

На этот момент обращают внимание почти все биографы композитора, но мало кто идет дальше простой констатации. Я. Ивашкевич замечает «бурный, стремительный творческий взлет»⁴⁶, А. Эйнштейн — «стремительное развитие мастерства»⁴⁷, Ю. М. Хоминьский — «обретение способности говорить собственным языком»⁴⁸. Ясно, что после нескольких лет впитывания чужих влияний наступило время для подлинно самобытного художественного высказывания. Музыкально-эстетическое чувство подсказывает нам, что волны освобожденного звука, переливающиеся в *Étude C-dur* (будущем номере первом из опуса 10), внесли в музыку Шопена новое, не свойственное ей прежде качество:

Этюд C-dur op. 10/1, т. 73–78



что вместе с вспыхивающим и гаснущим *appassionato* из Концерта *f-moll* в творчество автора эффектных, бравурных и неизменно «учтивых» «блестящих украшений для салона, для дам» вторглась новая нота — мощная, неслыханная, неподдельная, захватывающая:

Концерт *f-moll* op. 21, Larghetto, т. 42–49

ГЛАВА II. ЭТАПЫ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ

The musical score is presented in three systems, each with a piano (I and II) and an orchestra (I and II) staff.

System 1:

- Piano I:** Features a *ff* (fortissimo) dynamic marking. A 14-measure phrase is indicated by a bracket. The section concludes with the instruction *appassionato*.
- Piano II:** Features a *f* (forte) dynamic marking. A 14-measure phrase is indicated by a bracket.
- Orchestra I:** Includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). A *Red.* (Reduction) marking is present. The section ends with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.
- Orchestra II:** Features a *ffz* (fortissimo forzando) dynamic marking, followed by a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

System 2:

- Piano I:** Features a *f* (forte) dynamic marking. A 14-measure phrase is indicated by a bracket. The section concludes with a 5-measure phrase.
- Piano II:** Features a *dim.* (diminuendo) dynamic marking.
- Orchestra I:** Features a *dim.* (diminuendo) dynamic marking.
- Orchestra II:** Includes the instruction *Ch. (pizz.)* (Chorus, pizzicato).

System 3:

- Piano I:** Features a *pp* (pianissimo) dynamic marking. A 10-measure phrase is indicated by a bracket.
- Piano II:** Features a *pp* (pianissimo) dynamic marking. A 10-measure phrase is indicated by a bracket.
- Orchestra I:** Features a *pp* (pianissimo) dynamic marking. A 10-measure phrase is indicated by a bracket.
- Orchestra II:** Features a *pp* (pianissimo) dynamic marking. A 10-measure phrase is indicated by a bracket.

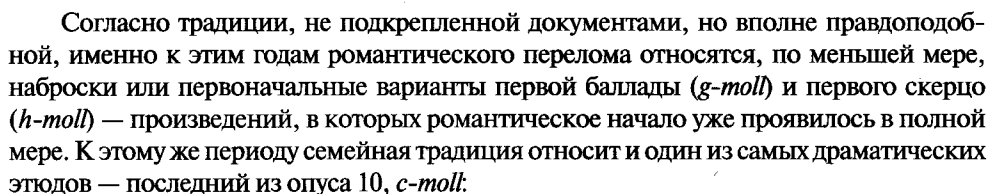
За неполные три года творческого взлета появились выдающиеся произведения, которые впоследствии стали повсеместно отождествляться с индивидуальным стилем Шопена. В обоих фортепианных концертах раннеромантическая поэтика возобладала над исходными условностями стиля *brillant*. Здесь впервые дали о себе знать — ярко и выразительно, как никогда прежде, — так называемые вторичные элементы: динамика, агогика, артикуляция и тембр. За короткое время была написана серия этюдов, освобожденных от обязательной для данного жанра дидактического «задания»; эти пьесы доныне остаются непревзойденной вершиной мировой фортепианной литературы. Мазурки, утратив статус прикладной музыки, приобрели особую утонченность, но при этом их фольклорные корни отнюдь не подверглись «размыванию» — напротив, благодаря артикуляции и *rubato* они стали ощущаться еще более явственно:

Мазурка *f-moll* op. 7/3, т. 17–24



В своих ноктюрнах Шопен следовал формуле Фильда, но почти с самого начала трактовал ее свободно. Он обогатил жанр моментами страсти и волнения и придал необычайную напевность мелодии с ее своеобразной орнаментикой (прием *cercar le note* — «ищите ноты»):

Ноктюрн *b-moll* op. 9/1, т. 15–18



Этюд с-moll op. 10/12, т. 10–18



Трудно представить себе, чтобы в фазе стиля *brillant* из-под пера Шопена могла выйти музыка, хотя бы отдаленно сходная с этой по характеру выразительности.

Этим же временем датируется ряд песен, по большей части на пасторальные стихи С. Витвицкого. Три песни — *Воин*, *Печальная река* и *Жених* — выходят за рамки пасторально-сентиментального рода; в них господствует раннеромантический балладный тон:

Жених, слова С. Витвицкого, WN 40, т. 1—23

Prestissimo

(mf) *Agitato vivo* ($\text{♩} = 108$)

1. Wiatr za - szu - miał mię - dzy krze - wy, nie w czas, nie w czas, ko - niu!

Nie w czas, chło - pce cza - mo - bre - wy, le - cisz tu, po blo - niu.

Nie w czas, chło - pce cza - mo - bre - wy, le - cisz tu, po

bło - niu.

rall. Tempo I (Prestissimo)

На этапе «бури и натиска» в творчестве Шопена наступил принципиальный сдвиг: композитор впервые отважился столь открыто высказаться собственным, глубоко индивидуальным языком. Он достиг зрелости. Сентиментализм в его музыке трансформировался в лирику, игровой (виртуозный) элемент — в драматический; отныне лиричность становится важнейшей эстетической категорией для шопеновских миниатюр, а драматичность — для пьес, которые можно назвать фортепианными поэмами.

Личная жизнь Шопена была отмечена рядом событий исключительно высокой эмоциональной «температуры». Они запечателись прежде всего в венских письмах и штутгартских дневниковых записях — свидетельствах пограничных переживаний травматической природы⁴⁹. В характерной польской манере любовное переплелось в них с героическим. Еще в медленных частях обоих концертов, написанных в Варшаве до начала восстания, Шопен зафиксировал свои интимные чувства. Что касается воплощения патриотических чувств, связанных с судьбами восстания, то они не могут быть датированы столь же точно. Мы можем только догадываться, какие из произведений этих лет родились в минуты «метания громов и молний за фортепиано»⁵⁰. Можно согласиться как с В. Желеньским, утверждавшим, что «любовь наэлектризовала это сердце, преобразив виртуоза в законченного артиста — поэта»⁵¹, равно как и с Ю. М. Хоминским, который назвал штутгартские переживания «опытом, непосильным для двадцатилетнего артиста», и заключил свое сообщение исключительно сильным выводом: «Отныне страдание и борьба станут самыми характерными особенностями произведений Шопена»⁵².

5. Этап стиля *brillant* парижской разновидности, 1831–1835, приходится на годы адаптации к новой музыкальной среде. Эмоциональная на-

пряженность осталась позади, но Шопену нужно бороться за существование, за то, чтобы оставаться на поверхности. Ю. Эльснеру он пишет: «Я вынужден думать о пробивании себе дороги как пианист»⁵³. Сочинение музыки он отодвигает на второй план.

В первые парижские годы Шопен написал лишь несколько произведений, по большей части не слишком значительных. Они выполнены в стиле *brillant*, к которому Шопен неожиданно обратился вновь, уже будучи автором таких шедевров, как *Этюды* оп. 10, оба концерта, первые мазурки и ноктюрны. Под влиянием парижской моды Шопен возобновляет сочинение музыки в уже оставленных жанрах, а свои танцы он старается привести в соответствие с требованиями салона. Следуя примеру Ф. Калькбреннера (*Блестящие вариации*), С. Тальберга (*Большой блестящий вальс*), А. Герца (*Любимый полонез* и *Большой блестящий вальс*) и Ф. Риса (*Блестящие вариации*), Шопен пишет серию похожих пьес с похожими заглавиями. О трех из них — самых репрезентативных для парижского стиля — можно сказать, что они исчезли с шопеновской концертной эстрады; впрочем, они никогда не пользовались особенно хорошей репутацией. *Блестящие вариации на Любимое рондо «Je vends des scapulaires»* из оперы Герольда и Галеви *Людовик* (1833) удостоились следующей характеристики Дж. Хьюнекера: «[Это] Шопен, разбавленный наподобие французской сахарной водички»⁵⁴.

Блестящие вариации B-dur оп. 12, Интродукция, т. 1–12

Allegro maestoso ♩ = 116

risoluto

(*f*) *sfz*

con forza

p

dolce

legato



Слушая эти такты, заполненные стандартными оборотами и мотивами, взятыми из собственных композиций, трудно поверить, что их сочинил автор *Этюд* op. 10. То же можно сказать и о *Большом концертном дуэте* для фортепиано и виолончели (1831–1832) — попури на темы из оперы Мейербера *Роберт-Дьявол*. Тот же Хьюнекер полагает, что этот дуэт «в стиле салона 1833 года — простой, скучный [...] поверхностно элегантный, изобилующий бессодержательными пассажами», создавался «только ради денег»⁵⁵.

Большой концертный дуэт E-dur для фортепиано и виолончели, т. 1–7 и 18–34

Introduction
Largo ♩ = 112

Piano

ff

Ped

sostenuto

cresc.

ff

Ped

13

8^{va}...



Violoncelle



Andantino ♩ = 80



Как заметил З. Яхимецкий, темы третьего из произведений, о которых здесь идет речь, — *Рондо Es-dur* op. 16 (1832) — «гладко скользят по клавиатуре»⁵⁶:

Рондо Es-dur op. 16, т. 90–97



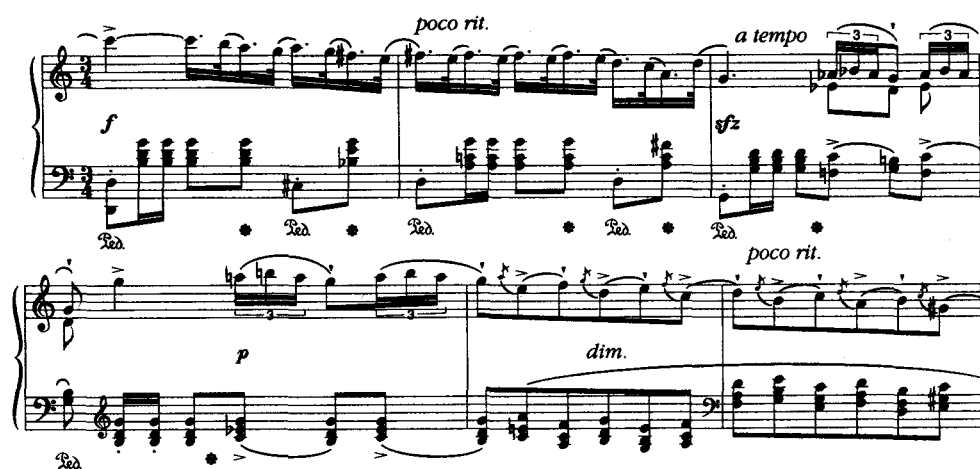
Стиль *brillant* парижской разновидности более интересно представляют *Большой блестящий вальс Es-dur* op. 18 и *Болеро C-dur* op. 19 (1833); из созданных тогда же произведений лирического рода следует упомянуть обаятельное *Andante spianato* из op. 22 и сверхпопулярный, но не предназначенный Шопеном к изданию *Экспромт cis-moll* WN 46 (1834). Все эти пьесы, несомненно, выдержаны в сравнительно облегченном ключе, красивы и эффектны, в значительной степени основаны на стандартных формулах и имеют мало общего с романтизмом:

Вальс Es-dur op. 18, т. 136–145





Болеро C-dur op. 19, т. 116–121



Экспромт cis-moll WN 46, т. 35–40



Единственная песня этого периода, *Моя баловница* на текст эротической миниатюры Мицкевича, развивается в ритме эффектного салонного вальса:

Моя баловница на слова А. Мицкевича, WN 51, т. 50–79

stretto

ach! ach! w ten - czas, ach! w ten - czas, w ten - czas

stretto

- e sempre più crescendo - ed acce - le - ran - do

śmie-lej w o - czę - ta, w o - czę - ta po - głą - dam, u - sta po - my - kam i slu - chać nie żą - dam,

e sempre più crescendo

- ea acce - le - ran - do

ff *rall. f* *poco* *a*

ty lko ca - lo - wać, ca - lo - wać, ca -

rall. poco *a*

poco *a tempo*

ło - wać! ca - lo - wać!

poco *a tempo*

mf

Произведения первых парижских лет (ор. 12, 16, 18, 19 и *Дуэт*) выполнены в «правильных», ясных формах, основанных на принципе чередования соразмерных разделов. Среди приобретений этого времени — дальнейшее совершенствование виртуозной фактуры, более изысканная орнаментика, более смелые и свободные фигурации. Сочиняя новые пьесы, Шопен одновременно занимается теми, которые он привез в Париж в законченном виде или в набросках. Готовые вещи (ор. 2, 3, 8, 11, 13 и 14) он отдает в печать, остальные — мазурки, ноктюрны и этюды — дописывает и объединяет в опусы (ор. 6, 7, 9, 10, 15 и 17). Некоторые концепции произведений и жанров, зародившиеся в период романтического перелома, созревают, чтобы воплотиться на этапе полного развития собственного стиля.

Париж начала тридцатых годов XIX века, притягивавший к себе пианистов и певцов, композиторов и поэтов, ошеломил и захватил Шопена. Время первоначальных трудностей и неудач миновало быстро, и он выплыл «на большую воду». Его пианистическое будущее выглядело многообещающе. Начался период его максимальной концертной активности — правда, преимущественно в чужих мероприятиях и с исполнением чужой музыки в ансамбле с другими пианистами на нескольких роялях. Он утвердился и приобрел высокую репутацию в парижской музыкальной среде. В круг его постоянного общения входили такие фигуры, как Калькбреннер, Хиллер, Берлиоз, Мошелес, Мендельсон, Лист, Беллини и Гейне. Он сделался весьма востребован в парижских салонах. «Он нынче в моде, — писали из Парижа, — того и гляди вскоре станут носить перчатки *à la Chopin*»⁵⁷. Сам он признавался не без самоиронии: «Я вошел в высшее общество, сижу среди послов, принцев и министров и даже на знаю, какому чуду я этим обязан, потому что сам я никуда не лез. Сейчас мне это очень важно, ибо там якобы сосредоточен хороший вкус...»⁵⁸.

Неудивительно, что, несмотря на такое далеко не эйфорическое отношение к сложившейся ситуации, он всячески стремился удовлетворить этот самый «хороший вкус». Его творческая продуктивность снизилась, что не преминул заметить Шуман («он сейчас пишет мало»⁵⁹); вдобавок, по словам Х. Опеньского, «у него уже не было повода метать громы и молнии на фортепиано»⁶⁰.

Данный этап внезапно завершился после неудачного выступления 1835 года, когда Шопен отказался от мысли о карьере пианиста-концертанта. Впрочем, корни это решения восходили к более давнему времени. Он значительно раньше почувствовал, что между ним и внешним миром есть «синкопы».

6. Этап расцвета романтизма, 1835–1840, отмеченный динамическим синтезом индивидуального стиля, приходится на годы жизни с 24-го по 29-й — период зрелости и полноты чувственной жизни, а также идентификации с судьбами родины. В своем искусстве Шопен достигает полного мастерства. Наступает подъем подлинно романтического творчества. В музыке этих лет происходит синтез пианистической виртуозности и максимально сконденсированной эмоциональной энергии — синтез, выражающий суть всего шопеновского стиля.

Среди 72 произведений, опубликованных в 19 опусах (24–42), нет ни одного, которое можно было бы назвать малоудачным или второстепенным, зато есть та-

кие шедевры романтизма, как *Соната b-moll*, *Скерцо b-moll*, *Скерцо cis-moll*, *Баллада F-dur*, *Ноктюрны cis-moll и Des-dur* op. 27. Нет нужды говорить, что все они прочно утвердились на концертной эстраде.

Бросается в глаза размах форм — динамичных, масштабных и вместе с тем лапидарных, основанных на принципах классической симметрии:

Скерцо b-moll op. 31, т. 1—24

Presto

sotto voce *ff*

(8va)... *pp* *ff*

Red

Прелюдия c-moll op. 28/20, т. 1—4

Largo

ff

(Red • Red • Red • Red • Red • Red • Red • Red • Red simile)

Соната *b*-moll op. 35, Grave; Doppio movimento, т. 1–16

Grave

Doppio movimento

The first system of the musical score for Sonata *b*-moll op. 35, measures 1–16. It begins with a piano introduction in *Grave* tempo, marked with a forte (*f*) dynamic. The tempo then changes to *Doppio movimento* (double movement), marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes markings for *agitato* (agitated) and *Red* (likely a typo for *Red* or *Red* in the original). The notation shows a complex interplay of chords and melodic lines in both hands.

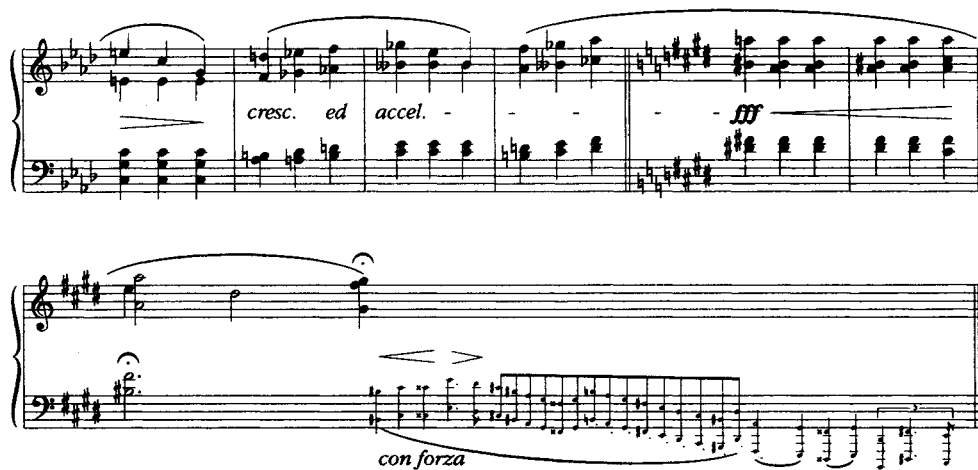
Соната *b*-moll, Траурный марш, т. 56–60

The second system of the musical score for Sonata *b*-moll, measures 56–60. It shows a piano introduction in *Grave* tempo, marked with a piano (*p*) dynamic. The tempo then changes to *Doppio movimento* (double movement), marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic. The notation shows a complex interplay of chords and melodic lines in both hands.

Здесь едва ли найдется хотя бы один лишний звук, не служащий усилению выразительности. Тональный план логичен и рельефен:

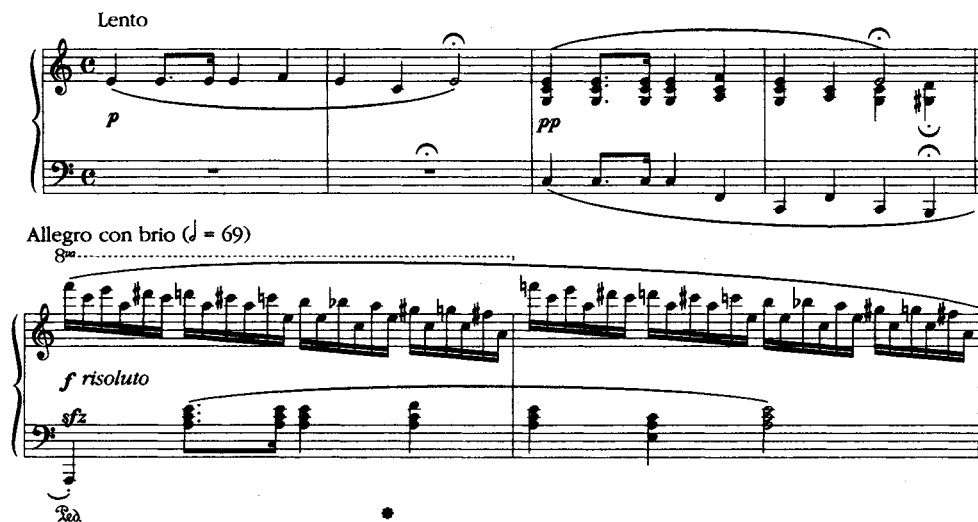
Ноктюрн *cis*-moll op. 27/1, т. 71–83

The third system of the musical score for Ноктюрн *cis*-moll op. 27/1, measures 71–83. It shows a piano introduction in *Grave* tempo, marked with a *pp* (pianissimo) dynamic. The tempo then changes to *Doppio movimento* (double movement), marked with a *ten.* (tenuto) dynamic. The notation shows a complex interplay of chords and melodic lines in both hands.



Гармоническое развертывание осуществляется по синтагматической модели, то есть направлено к четко определенной цели. Экспрессия усиливается благодаря всевозможным контрастам, которые иногда — прежде всего в *Балладе F-dur* и *Этюд a-moll* op. 25 № 11 — доведены до крайности:

Этюд a-moll op. 25/11, т. 1–6



Темы, построенные на выразительных и упругих (*energico, risoluto*) мотивах, поддержанные острыми динамическими средствами и целеустремленно разворачивающимися гармониями, достигают высочайшей степени пластичности:

Мазурка Des-dur op. 30/3, т. 7–16

risoluto

f

pp

ff

pp

Red * Red * Red * Red * Red *

Полонез A-dur op. 40/1, т. 25–34

ff energico

Red * Red * Red * Red *

Red * Red *

Red *

pp

Red * Red *

Некоторые пьесы лирического рода (ноктюрны, прелюдии, мазурки), в соответствии со спецификой соответствующих жанров, отличаются поистине непревзойденной изысканностью мелодического и гармонического письма:

Ноктюрн Des-dur op. 27/2, т. 50—62

pp

(8va)

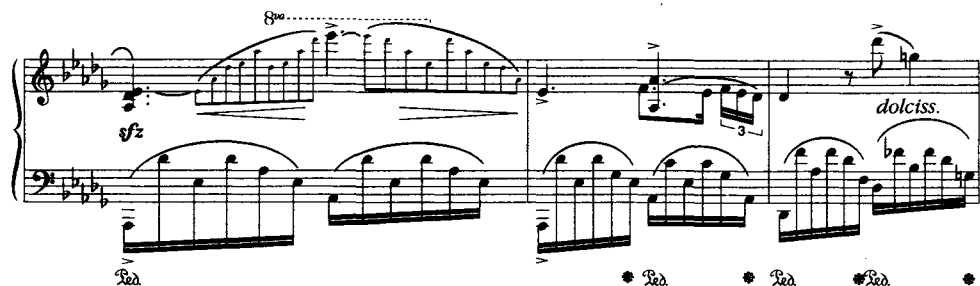
con anima

con forza

sfz cresc.

appassionato

Red.



Произведения, созданные в эти годы, представляют десять различных жанров. Некоторые из этих жанров — баллада, ноктюрн, экспромт — принадлежат романтизму *par excellence*. Почти все остальные жанры были переосмыслены Шопеном в романтическом духе. Лишь вальсы сохранили бравурность, стиль и блеск, характерные для предшествующей фазы. Примечательно, что композиции чисто виртуозного рода (рондо, вариации, парафразы), а также предназначенные для фортепиано с оркестром, полностью исчезают из поля зрения. Во всех произведениях данного периода господствует свободная, пропитанная лирикой и драматизмом звуковая стихия. Глубинные смыслы этой музыки, похоже, сосредоточены вокруг этоса любви и борьбы. Категории эротического влечения и героики переплетены и пребывают в диалоге.

В личной жизни композитора это время было отмечено стремлением создать собственный дом и интенсивными любовными переживаниями. Попытка Шопена вступить в брак, несмотря на встречи в Дрездене и Мариенбаде, как известно, не удалась. Страсть, расцветшая в Париже и достигшая своей кульминации на Мальорке, оказалась поставлена под угрозу болезнью и вместе с тем вызвала к жизни слова: «я нахожусь вблизи того, что прекраснее всего на свете»⁶¹.

Эти годы были также временем двойной самоидентификации. Во-первых, Шопен расстается с мыслью о карьере пианиста-концертанта, сочиняющего музыку от случая к случаю, и выбирает путь композитора (и педагога), дающего приватные (изредка камерные) концерты. Во-вторых, он принимает активное участие в жизни польской эмиграции. Он общается с Мицкевичем, Витвицким, Залеским, Немцевичем, импровизирует на национальные темы, пишет песни на слова повстанческих поэтов. По утверждению Ю. Фонтаны, в 1836 году Шопен сочинил около двенадцати пьес на тексты из «Песен Януша» Винценцы Поля. Сохранилась одна из них:

Лист летит с деревьев, слова В. Поля, WN 49, т. 1–21

Moderato (♩ = 104)



[illegible]

Культурный мир признает Шопена величиной первого ранга. В Париже Г. Гейне (1838) называет его в одном ряду с Моцартом, Рафаэлем и Гёте⁶². В Poznани А. Войковский (1836) объявляет его «творцом романтической школы в музыке»⁶³. В Лейпциге Р. Шуман (1837) «расслышал» в мазурках силу, способную угрожать русскому царю⁶⁴.

7. Позднеромантический этап, 1841—1845 (между 31—м и 36—м годами жизни Шопена), был отмечен углублением и интериоризацией достигнутого за несколько предшествующих лет; на смену динамическому пришел рефлексивный синтез индивидуального стиля. Все эти годы Шопен провел рядом с Жорж Санд: зимы — в Париже, интенсивно работая с учениками; летние месяцы — в Ноане, сочиняя музыку.

Появляются все новые и новые шедевры: *Фантазия f-moll*, *Соната h-moll*, *Баллады As-dur* и *f-moll*, *Скерцо E-dur*, три последних «больших» полонеза, ряд мазурок и ноктюрнов, *Экспромт Ges-dur*, *Колыбельная* и *Баркарола*. Слабых вещей нет, и лишь две пьесы (*Тарантелла* и *Концертное Allegro*) можно назвать сравнительно менее интересными. Перед нами — явное и несомненное продолжение и развитие предыдущего этапа. Шестой и седьмой этапы, взятые вместе, составили период великого романтического синтеза; они различаются только расстановкой акцентов, которая, однако же, имеет весьма существенное значение. На предыдущем этапе преобладали экспансивность и динамичность, теперь же в большей степени дают о себе знать созерцательность и статика:

Соната h-moll op. 58, Largo, т. 65–76

Музыкальный фрагмент из Сонаты h-moll op. 58, Largo, т. 65–76. Фрагмент состоит из трех систем нотации. В первой системе правая рука играет мелодию, а левая — аккомпанемент. Динамика forte (f). Во второй системе появляется динамическое обозначение piano (p) и crescendo. Третья система продолжает развитие мелодии и гармонии. В нотации используются различные знаки, включая акценты и штрихи.

Более значительную роль начинает играть фактор звукового колорита, придающий особую изысканность сильно «хроматизированной» гармонии:

Баркарола Fis-dur op. 60, т. 71–79

Музыкальный фрагмент из Баркаролы Fis-dur op. 60, т. 71–79. Фрагмент начинается с обозначения «meno mosso». Правая рука играет мелодию с трилем, а левая — аккомпанемент. Динамика piano (p). Нотация включает различные знаки, включая акценты и штрихи.



Характерная для романтизма концентрация на самодовлеющей красоте звука приобретает у Шопена самые разнообразные формы. Его излюбленный прием — медленное экспонирование квазиобертоновых звучаний, выдерживаемых на педали (или на фермате) до полного угасания:

Прелюдия cis-moll op. 45, т. 85–92



Иногда нотный текст выглядит как записанная импровизация:

Фантазия *f-moll* op. 49, т. 43–57

Musical score for the Fantasy in *f-moll*, Op. 49, measures 43–57. The score is written for piano in two staves. It features a series of arpeggiated chords and melodic lines. Key markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *doppio movimento* (double movement), and *ff* (fortissimo). The tempo/mood markings *poco*, *a*, and *poco* are placed above the staff. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. There are also some handwritten-style markings like "Red" and asterisks below the staff.

Форма, освободившись от всякой «априорности», приобретает черты фортепианной поэмы. Она разворачивается уже не столько по синтагматическому, сколько по парадигматическому тональному плану. На место симметрии приходят факторы пропорциональности и эквивалентности; структура произведения утрачивает определенность и становится до известной степени рассредоточенной. Изложение нередко задерживается ферматами — музыка словно останавливается на перепутье:

Полонез-фантазия *As-dur* op. 61, т. 205–215

tr
simile
sfz
p
dim.

Red *

Даже в танцевальных жанрах фактура нередко обогащается полифоническими наложениями, что приводит к вуалированию хореического прототипа:

Мазурка *c-moll* op. 56/3, т. 1–16

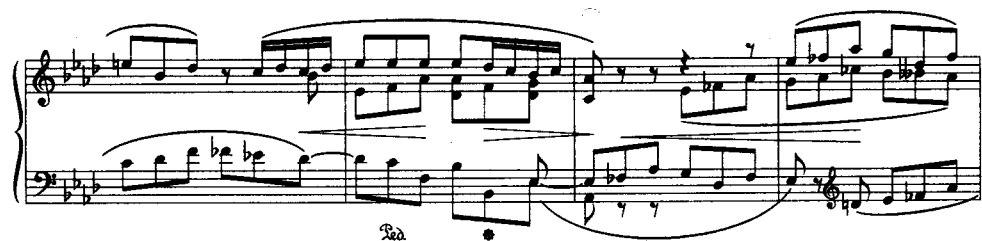
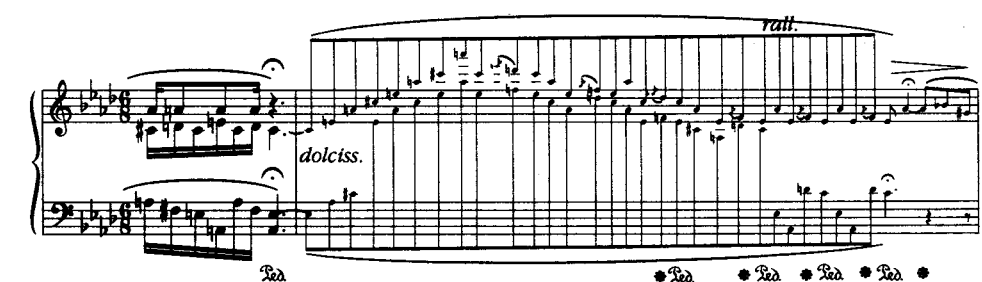
Moderato
mf

(Red *) (Red *)



На место поэтики диалога элементов и компонентов приходит поэтика многозначности; выражение конкретных чувств дополняется выражением неопределенных настроений или отрешенности от реального мира:

Баллада f-moll op. 52, т. 134–143



Мир идей и смыслов, заключенный в музыке Шопена, герменевтически истолковывается как диалектика свободы и отчужденности. Обычно обращают внимание на такие эмоциональные категории, как «сосредоточенность, задумчивость, медитация и рефлексия»⁶⁵.

Сам Шопен описывает свое самоощущение так: «Я, как всегда, в неких странных мирах. Это, наверно, те самые *espaces imaginaires* [воображаемые пространства]»⁶⁶.

В другом письме он объясняет причины таких настроений: «Мне что-то другое снилось...»⁶⁷. Иногда о состоянии его духа свидетельствует выбор текстов для песен:

Нет мне отрады, слова Б. Залеского, WN 58, т. 21–33

Ko - chać, o, ko - chać i nie ma ko - go! Śpie - wać, o, śpie - wać!

i nie ma ko mu!

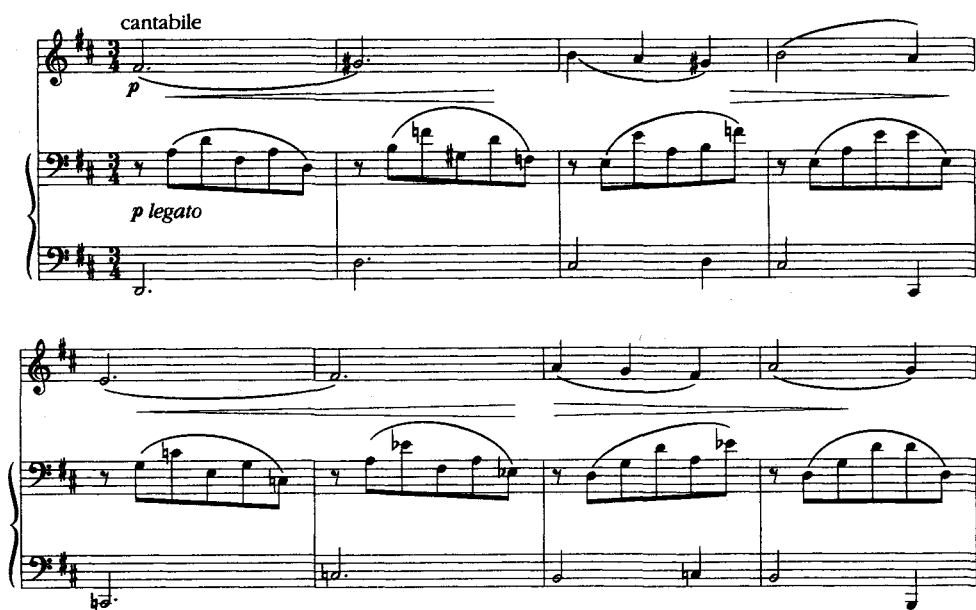
Он сосредоточивается на композиции. В эти годы он сочинил меньше произведений, чем за предшествующий период (всего 27 в 19 опусах, с 43-го по 61-й); многие из них рождались с большим трудом, о чем свидетельствуют многочисленные наброски и исправления. Его отношение к собственному творчеству становится необычайно критическим. Если верить Ж. Санд, он часто повторяет, что пишет плохую музыку, и действительно убежден в этом. Окруженный толпой учеников, он получает удовлетворение от общения и работы с ними; он увлечен преподаванием, хотя оно также отнимает у него много сил. Как пианист он выступает в салонах и на дружеских собраниях. Изредка он дает концерты, но только для тех, кого знает лично. «Не хочет афиш, не хочет программ, не хочет многочисленной публики, не хочет, чтобы о нем говорили. Его так многое приводит в ужас...»⁶⁸. Ж. Санд, конечно же, несколько преувеличивает, но факт остается фактом: после двух концертов 1841 и 1842 годов, прошедших с грандиозным успехом, он на несколько лет прекратил концертную деятельность⁶⁹. В своем обзоре парижского сезона 1843, охарактеризовав самых знаменитых пианистов того времени, Гейне добавляет: «Есть только один, которого я ставлю выше, — Шопен. Но это скорее композитор, чем виртуоз, [...] великий и гениальный поэт звуков, которого нужно называть только в обществе Моцарта, или Бетховена, или Россини»⁷⁰.

8. Постромантический этап, 1846–1849, — период композиторских опытов, предвосхитивших европейский постромантический стиль. Вместе с последним годом предыдущего этапа этот период творчества Шопена иногда именуется «поздним». Он пришелся на годы одиночества после разрыва с Ж. Санд.

Композиторская продукция этого времени, ограниченная немногими ноктюрнами, вальсами и мазурками (ор. 62–64, WN 59 и 62–65), одной песней (*Мелодия* WN 60) и стилистически выделяющейся *Сонатой g-moll* для фортепиано и виолончели ор. 65, несет на себе печать «творчества последних лет». Два опуса исключительной значимости, *Баркарола* ор. 60 и *Полонез-фантазия* ор. 62, завершённые в 1846-м, но начатые годом раньше, можно считать переходными. Наряду с *Сонатой* ор. 65 они иногда трактуются как высшие образцы шопеновского «последнего стиля»⁷¹.

Вершиной постромантического этапа является, несомненно, *Соната g-moll*. Произведение выдающееся и своеобразное, справедливо именуемое «поздним шедевром Шопена»⁷², оно неоднократно становилось предметом дискуссий. Над *Сонатой* долго тяготело суждение Ф. Никса (1888), который назвал ее плодом «усилия, болезненного усилия», упрекнул в рыхлости формы и в недостаточной изысканности некоторых тем. З. Яхимецкий⁷³ вернул произведению доброе имя; в ее несомненной — иногда поистине поразительной — непохожести на всю остальную музыку Шопена он усматривал признаки нового стиля, открывшего путь композиторам второй половины столетия. В сущности, речь должна идти о нескольких путях. Во-первых, это ностальгический возврат к прежней, предромантической простоте, словно призванный подтвердить шиллеровское противопоставление искусства наивного и сентиментального, «первично» и «вторично» романтического⁷⁴. Некоторые отрывки *Сонаты* — например, фразы *cantabile* из Скерцо и Largo, — звучат так, словно их сочинил не Шопен, а Брамс, Дворжак, Франк, Чайковский или даже Малер:

Соната g-moll, Скерцо, т. 1–8 трио



Sonata g-moll, Largo, т. 1–4

Largo cantabile
p espress.
p dolce
legato
Ped. • *Ped.* • *Ped.* • *Ped.* •

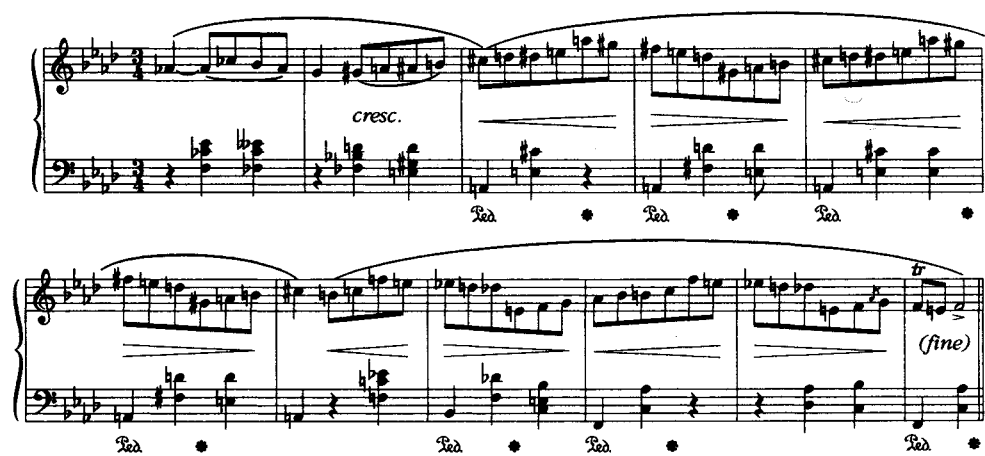
Второй путь — «хроматизация» гармонии, усиление роли побочных функций и бифункциональных аккордов — вел в сторону Вагнера, а в конечном счете к Шёнбергу. В этом отношении, помимо *Сонаты*, примечательны и некоторые другие работы данного периода, особенно *Мазурка f-moll* WN 65, которая традиционно считается последним произведением Шопена. В т. 13–14 этой пьесы, как известно, фигурирует аккорд, идентичный «тристановскому» по своему звуковому составу, хотя и использованный в иной функции⁷⁵:

Sonata g-moll, Финал, т. 4–12

f
Ped. • *Ped.* • *Ped.* • *Ped.* •

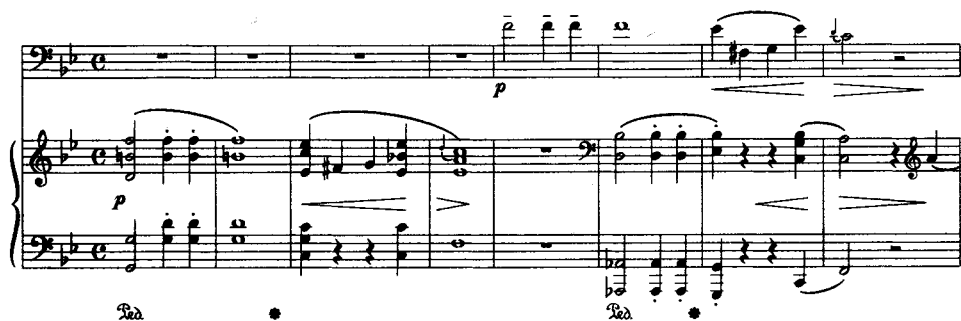


Мазурка f-moll WN 65, т. 13–23



Наконец, еще один путь вел к повышению степени независимости отдельных аккордов и созвучий, к их «выключению» из функционального континуума. Признаки этого заметны уже в шопеновской музыке предыдущего этапа; после Шопена по данному пути пошли Лист, Вольф, а затем Дебюсси. При такой трактовке аккордики музыка воздействует уже не динамизмом экспрессии, а статикой настроя, создаваемого простыми средствами, иногда на несколько мгновений:

Соната g-moll, Allegro molto, т. 61–68



Среди черт, особенно характерных для творчества Шопена последних лет и впоследствии утвердившихся в постромантической музыке различных направлений, необходимо упомянуть тенденцию к ускорению смены гармоний, частое введение в музыкальную ткань интональных «островков» или изолированных созвучий, вытеснение модуляций тональными сдвигами, тяготение к протяженным, насыщенным хроматизмами, движущимся сквозь различные тональности мелодическим линиям («бесконечным мелодиям»):

Ноктюрн H-dur op. 62/1, т. 45–52

[sostenuto]

cresc.

dim.

dolciss.

cresc. f

tr.

Вальс As-dur op. 64/3, т. 107–120

sostenuto

В ряде произведений наблюдается общий спад внутренней динамики и интегрирующей силы. Субдоминантовые связи (менее напряженные) превалируют над доминантовыми; контрасты между темами ослаблены. Эмоциональный климат определяется по большей части категориями элегичности и сдержанной экспрессии. Самое распространенное темповое обозначение — *lento*; самое распространенное указание на тип выразительности — *sostenuto*. Лирические и хореические миниатюры из опусов 62, 63 и 64 наделены характером, который во второй половине столетия будет обозначаться словами *élégiaque* (ноктюрн), *mélancolique* (мазурка) и *valse triste* («грустный вальс»).

Ноктюрн E-dur op. 62/2, т. 1–10

Лето

sostenuto

dolce

Мазурка f-moll op. 63/2, т. 1–16

Лето



Вальс cis-moll op. 64/2, т. 65–75



Примечательно, что даже в восприятии современного (1993) музыкального критика кода *Ноктюрна E-dur* из op. 62 «оставляет слушателя в меланхолически-задумчивом настроении», в теме *Мазурки f-moll* из op. 63 слышатся «оттенки личной печали и скорби», а *Вальс cis-moll* из op. 64 проникнут «мягкой, хотя и в основе своей болезненной грустью или, возможно, элегической задумчивостью»⁷⁶.

Эмоциональный климат *Сонаты g-moll* значительно богаче. В ее экзотических взлетах, мистических раздумьях и отблесках счастья с легкой примесью горечи (моменты *cantabile*), действительно, можно усмотреть «преодоление негативных чувств, проявление духовной силы ее создателя»⁷⁷. В Chopin's music of the last years stronger than ever before, it tells of the autobiographical moment.

В личной жизни Шопена годы 1846–1849 были отмечены болезненным разрывом с Ж. Санд и стремительно развивавшейся болезнью. Его состояние духа, запечатленное в письмах друзьям и близким, может быть достаточно емко охарактеризовано двумя словами: одиночество и ностальгия. «Чувствую себя одиноким, одиноким, одиноким, хотя вокруг меня люди», — пишет он другу⁷⁸. В другом письме ему же: «Едва помню, как поют на родине»⁷⁹. И еще: «Но в конце всего — Польша...»⁸⁰.

Последнюю из своих песен, вписанную в альбом Дельфины Потоцкой, он подписывает многозначительной цитатой из Данте: *nella miseria* («в несчастье»).

Трогательное стихотворение Красиньского, начинающееся словами:

*С гор, где они несли бремя крестов,
Им открылся вид на обетованную землю...*

в Мелодии зазвучало как крик и плач, как упрек и как выражение покорности судьбе. Благородный пафос отличает Мелодию от всех остальных песен Шопена:

Мелодия на слова З. Красиньского, WN 60, т. 24–47

a sa-mi do tych nie we-jdą prze-strze-ni! Do go-dów ży-cia ni-gdy nie za-

się-dą, i na-wet, na-wet mo-że za-po-mnie-ni, za-po-mnie-ni,

za-po-mnie-ni bę-dą.

Повторя слова («даже», «забыты»), Шопен особо акцентирует свое глубоко личное отношение к тексту.

Опыт обобщающей характеристики

- 1 R. Schumann, *Phantasien, Capricen etc. für Pianoforte* // NZfM 1838.
- 2 R. Schumann, *Sonate von Chopin* op. 35 // NZfM 1841.
- 3 *Ibid.*
- 4 L. Staff, *Nonsens* // Wiklina. Warszawa 1954.
- 5 J. Zagórski, *Chopin*; цит. по: *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia* / Red. E. Słuszkiewicz. Kraków 1964.
- 6 Р. Шуман, рецензия на *Фантастическую симфонию* Г. Берлиоза // NZfM 1835.
- 7 Высказывание Г. Берлиоза цит. по: S. Jarociński, *Ideologie romantyczne*. Kraków 1979, s. 21–22.
- 8 Ф. Мендельсон-Бартольди, письмо семье от 23.V.1834.
- 9 Ср.: F. Claudon, *Encyklopedia romantyzmu*. Warszawa 1992, s. 8.
- 10 F. Liszt, *Chopin*. Lwów 1924, s. 67f.
- 11 *Ibid.*, s. 70.
- 12 G. Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1960.
- 13 W. Tatariewicz, *Kto jest a kto nie jest romantykiem?* // *Ze studiów nad sztuką romantyzmu*. Warszawa 1972, s. 9.
- 14 Th. Gautier, *Wagner i Tannhäuser* // *Pisarze i artyści romantyzmu*. Warszawa 1975, s. 166.
- 15 Цит. по: H. und E. Frenzl, *Daten deutscher Dichtung*. München 1981, S. 296.
- 16 Ch. Baudelaire, *Qu'est-ce que le Romantisme?* цит. по: F. Claudon, *Encyklopedia...*, *op. cit.*, s. 219.
- 17 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*. Kraków 1983, s. 383.
- 18 S. Jarociński, *Ideologie romantyczne*, *op. cit.*, s. 9f. Это определение относится к ранним романтикам, включая Шопена.
- 19 H. und E. Frenzl, *Daten...*, *op. cit.*, S. 296, 300.
- 20 F. Claudon, *Encyklopedia...*, *op. cit.*, s. 211.
- 21 W. T. Jones, *The romantic syndrom*. The Hague 1961; цит. по: M. Bristiger, *Związki muzyki i słowa*. Kraków 1986, s. 270–271.
- 22 E. Delacroix, *Journal*. Paris 1893–1895. Дневниковая запись 1849 года.
- 23 К. Дебюсси, письмо от 6.IX.1893; цит. по: S. Jarociński, *Debussy*. Kraków 1972, s. 192.
- 24 А. В. Луначарский, *Культурное значение музыки Шопена* // Новая Заря 1910 № 3.
- 25 A. Silberman, *Sozialpsychologische Aspekte im Wandel des Chopin-Idols* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- 26 S. Kisiielewski, *Chopin* // *Gwiazdździór muzyczny*. Kraków 1958, s. 101.
- 27 K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin* [1923] // M. Tomaszewski, *Kompozytorzy polscy o Chopinie*. Kraków 1959, s. 134.
- 28 Ср.: T. Kaczyński, *Rozmowy z W. Lutosławskim*. Kraków 1972, s. 153–154.
- 29 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, *op. cit.*, s. 229.
- 30 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*. Kraków 1955, s. 218.
- 31 J. Ekier, *Czym jest dla mnie Chopin* [1949] // M. Tomaszewski, *Kompozytorzy polscy...*, *op. cit.*, s. 159.
- 32 S. Kisiielewski, *Chopin*, *op. cit.*, s. 102.
- 33 E. Dziębowska, *Chopin. Klasyk – romantyk – modernista* // *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, t. 2. Warszawa 1973.
- 34 J. M. Chomiński, *Chopin*. Kraków 1978, s. 75.
- 35 Z. Chechlińska, *Zagadnienie znajomości utworów Chopina* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 235.

Этапы стилистической эволюции

- 36 Цит. по: M. Stegemann, *Immanenz und Transzendenz* // *Musik-Konzepte*, 45: *Chopin*. München 1985, S. 106.
- 37 B. Wójcik-Keuprulan, *Melodyka Chopina*. Lwów 1930, s. 260–261. Утверждение относится только к мелодическому аспекту.
- 38 L. Bronarski, *Harmonika Chopina*. Warszawa 1935, s. 459.
- 39 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, *op. cit.*, s. 230.
- 40 А. Скрябин: «Шопен как композитор словно не развивался»; цит. по: M. Stegemann, *Immanenz...*, *op. cit.*, S. 106.

- 41 Ср.: М. Tomaszewski, *Uwagi o ewolucji stylu Chopina // Studia musicologica, aesthetica, theoretica, historica //* Red. E. Dziębowska. Kraków 1979, s. 407–408 etc.
- 42 Первая версия восьмиэтапной периодизации была опубликована в Музыкальной энциклопедии Польского музыкального издательства (*Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 2, Kraków 1985, s. 172–177). Опыт критики: М. Gołąb, *Metodologiczne aspekty badań nad przemianami stylu Chopina // Przemiany stylu Chopina*. Kraków 1993, s. 15–16.
- 43 Z. Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*. Kraków 1957, s. 107.
- 44 Письмо Т. Войчеховскому, Варшава, 21.X.1829.
- 45 Значимость этапа «бури и натиска» (*Sturm und Drangperiode*) подчеркивают биографы Гайдна, Гёте и Мицкевича, а также специалисты по истории мысли эпохи романтизма.
- 46 J. Iwaszkiewicz, *Chopin, op. cit.*, s. 131.
- 47 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu, op. cit.*, s. 230.
- 48 J. M. Chomiński, *Chopin, op. cit.*, s. 60.
- 49 Ср.: М. Janion, М. Żmigrodzka, *Fryderyk Chopin wśród bohaterów egzystencji polskiego romantyzmu // RCh 19*, 1987 [изд. 1990].
- 50 Письмо Я. Матушиньскому, Вена, 26.XII.1830.
- 51 W. Zeleniński, *F. Chopin w świetle krytyki angielskiej // Biblioteka Warszawska t. 4*, 1981.
- 52 J. M. Chomiński, *Chopin, op. cit.*, s. 75.
- 53 Письмо Ю. Эльснеру, Париж, 14.XII.1831.
- 54 J. Huneker, *Chopin. Człowiek i artysta*. Lwów 1922, s. 242.
- 55 *Ibid.*, s. 245.
- 56 Z. Jachimecki, *Chopin..., op. cit.*, s. 265. В Лондоне пьеса была издана в 1834 году под названием *Rondo élégant* и тем самым квалифицирована как образец салонной музыки.
- 57 Из письма А. Орловского семье, Париж, 29.XI.1832.
- 58 Письмо Д. Дзевановскому, Париж, I.1833.
- 59 Р. Шуман в рецензии на *Этюды* op. 25. NZfM 1837.
- 60 H. Opieński, *Chopin*. Lwów 1909, s. 45.
- 61 Письмо Ю. Фонтане, Пальма, 15.XI.1838.
- 62 H. Heine, *Über die französische Bühne*. Zehnter Brief. 1838.
- 63 A. Woykowski, «Przyjaciel Ludu 1836, 9.I.
- 64 Р. Шуман в рецензии на *Концерт f-moll // NZfM 1836*; именно здесь — знаменитое определение мазурок как «пушек, скрытых среди цветов».
- 65 L. Bronarski, *Harmonika Chopina, op. cit.*, s. 459.
- 66 Письмо семье, Ноан, 18–20.VII.1845.
- 67 Письмо Ю. Фонтане, Ноан, 1.VIII.1841.
- 68 Ж. Санд — Полине Виардо, Париж, 18.IV.1841.
- 69 Он вновь начнет концерттировать в 1848 году, руководствуясь материальными соображениями.
- 70 H. Heine, *Musikalische Saison in Paris*, 1843, II. Корреспонденция от 26.III.1843.
- 71 Ср.: J. Kallberg, *Ostatnia przemiana stylu Chopina* (1986); а также: М. Piotrowska, «*Późny Chopin*». *Uwagi o dziełach ostatnich // Przemiany stylu Chopina /* Red. M. Gołąb. Kraków 1993.
- 72 М. Piotrowska, «*Późny Chopin*», *op. cit.*, s. 163.
- 73 Z. Jachimecki, *Chopin..., op. cit.*, s. 278–279.
- 74 F. Schiller, *Über naive und sentimentale Kunst*. 1802.
- 75 Ср.: М. Gołąb, *O «akordzie tristanowskim» u Chopina // RCh 19*, 1987 [изд. 1990].
- 76 T. A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*. Kraków 1993, s. 569, 570, 591.
- 77 М. Piotrowska, «*Późny Chopin*», *op. cit.*, s. 160. Здесь речь идет о нескольких «поздних произведениях», прежде всего о *Баркароле* и о *Сонате g-moll*.
- 78 Письмо В. Гжимале, Джонстон-Касл, 4–9.IX.1848.
- 79 Письмо В. Гжимале, Эдинбург, 30.X.1848.
- 80 Письмо Ю. Фонтане, Париж, 4.IV.1848.

Том **третий**

РЕЗОНАНС ТВОРЧЕСТВА

ВО ВРЕМЕНИ И В ПРОСТРАНСТВЕ

Часть **ВОСЬМАЯ**

ЖИЗНЬ
ШОПЕНОВСКОГО
НАСЛЕДИЯ

ПРИЛИВЫ И ОТЛИВЫ «ШОПЕНОФИЛИИ»

1. Рецепция

Этот термин сравнительно нов и все еще многозначен, используется в нескольких различных смыслах и, судя по всему, вошел в моду. Он имеет отношение к судьбам творчества во времени и в культурном пространстве. Исследования рецепции музыкального произведения дополняют его образ, выступающий отражением запечатленного в нотном тексте композиторского замысла; благодаря им мы можем лучше представить себе все множество конкретных воплощений произведения, сохраненное памятью культуры, воспринявшей его «послание» и осознавшей его ценность.

1. Проблемы и аспекты. Будучи рассмотрено в семиотической перспективе, музыкальное произведение предстает своего рода «посланием» (message) композитора потенциальному адресату. Путь, ведущий от автора к тому общественному слою, для которого этот автор творит, складывается из ряда этапов. Произведение проходит через четыре онтологически различные фазы: музыкального замысла, звуковой реализации, слухового восприятия (перцепции) и символической рецепции¹. Первая фаза (сфера ответственности композитора) и вторая фаза (сфера ответственности исполнителя) соотносятся как работа архитектора и работа строителя; это достаточно очевидно и не требует пояснений. Несколько труднее уловить различие между фазами перцепции и рецепции, имеющими отношение, соответственно, к индивидуальному слушателю и коллективному субъекту, каковым является данный слой общества. Перцепция (слуховая) связана с

личностной звуковой конкретизацией и носит субъективный характер, тогда как рецепция (символическая) оторвана от звуковых и слуховых конкретизаций и носит межсубъектный характер. Рецепция опирается на «вынесение за скобки» и синтез личностных впечатлений и вписывает их в структуру данной культуры, придавая им тот или иной знак ценности. Таким образом, предмет рецепции — не психофизические впечатления, ощущения, эмоциональные или эстетические переживания конкретных слушателей *Сонаты b-moll* или *Полонеза-фантазии As-dur*, а обобщенные символические представления, вербализованные в виде «языка рецепции» и принятые данной культурой на основе консенсуса.

«Язык рецепции» (*Rezeptions-Sprache*) представляет собой материал, благодаря которому изучение рецепции какого-либо произведения или творческого наследия может приобрести характер конкретного исследования, свободного от субъективизма и случайностей. Теоретическую основу исследований *Rezeptions-Sprache* изложил Г.-Г. Эгтебрехт в статье *Rezeption* для музыкального лексикона Брокгауза—Римана². Он же продемонстрировал результативность своего метода на примере творчества Бетховена. Что касается Шопена, то метод сравнения словесных интерпретаций одной из его известнейших пьес, *Этюда a-moll* op. 25 № 11, привел к заслуживающим внимания результатам³. Благодаря применению этого метода удалось подтвердить гипотезу, согласно которой направленность вербальных интерпретаций детерминируется самим произведением — его объективно существующей структурой, типологией его экспрессии. Теперь уже нет смысла приписывать такие интерпретации неконтролируемой игре слушательской фантазии. Конечно, наблюдается определенный разброс формулировок, но он всецело обусловлен различиями в языке, стиле эпохи, эмоциональной «температуре» высказываний. Отнюдь не случайно музыка упомянутого этюда вызвала к жизни серию характеристик наподобие следующих⁴: «зимний вихрь», «бурное половодье звуков» (Хёзик), «музыка бури, вой урагана» (Хьюнекер), «буря, подобная шторму» (Мекленбург), «разгул стихий» (Шарлитт), «хаос звуков», порожденный «ослепительным блеском, ревом, свистом и шумом» (Ляйхтентритт), «разбушевавшийся ураган» (фон Позняк), «воющий вихрь» (Эльман), «гроза и ливень» (А. Жид), «обезумевшая лавина звуков» (С. Шуман), «поток звуков, сметающий все на своем пути» (Хедли), «космическая ярость» (Яхимецкий). Ясно, что подобный набор метафор неприменим, скажем, к шопеновской *Колыбельной*.

Музыка Шопена, можно сказать, вызывает к тому, чтобы исследователи попытались объяснить причину ее исключительной популярности. Альфонс Зильберман (1963) назвал Шопена «кумиром слушателей серьезной музыки», а его воздействие определил как «харизматическое»⁵. Исследования рецепции музыки Шопена, осуществленные Даниэль Пистоне в среде французской молодежи, всецело подтверждают это суждение⁶. Уже Артур Хедли (1949) задумывался над некоторой парадоксальностью ситуации. «Произведения, созданные самым сдержанным и замкнутым из композиторов», — писал он, не скрывая своего удивления, — обладают бесконечной привлекательностью для слушателей «обоого пола, всех наций и всевозможных психологических типов»⁷. Хотя недостаток сравнительных данных не позволяет делать окончательные выводы, трудно пройти мимо таких фактов, как большое число опубликованных собраний сочинений (свыше

70) и их большие тиражи (у *Полного собрания сочинений* в редакции Падеревско-го — свыше трех миллионов). Число записей не поддается учету, равно как и объем литературы (по приблизительной оценке — около двадцати тысяч названий). Неудивительно, что Ю. М. Хоминьский завершил свой последний текст (1987) о создателе *Баллады g-moll* следующими словами: «Шопен стал самым популярным в мире композитором»⁸. В этом же тексте читаем: «Перед нами — Шопен, размноженный в тысячах радио- и телепередач, герой пианистических конкурсов, любимец публики, ожидающей победителя состязания. А далее — пластинки, записи, кассеты...». Смысл выводов автора можно свести к следующему: музыка Шопена ныне предстает явлением вневременным и принадлежащим всему культурному человечеству, поистине универсальным. Правда, ее иногда считают олицетворением романтизма и неповторимым выражением духа определенной нации, но — как полагает Хоминьский — «азиатские артисты добиваются более благородного звучания, нежели их европейские коллеги»⁹, и этот показательный в своем роде факт заставляет задуматься.

2. Сквозь время и пространство. Уже при жизни Шопена его музыка снискала широкое признание, что, конечно же, не значит, что он не сталкивался с достаточно острой критикой. Но агрессивные отклики Л. Рельштаба или грубые нападки лондонской газеты, стремившейся дискредитировать композитора, чья музыка публиковалась конкурирующим издательством, были исключениями из правила. Правилom же было восхищение. «Посмотрите: публика в полном восторге», — писал Л. Эскюдье в газете «*La France Musicale*» после концерта 1842 года. А среди недоброжелательных отзывов в «*Musical World*» встречались и такие утверждения: «Шопен приобрел небывалую известность» (1841) или: «Парижане приветствуют его как полубога» (1843). Констатируя эти факты, лондонский критик не мог скрыть своего удивления, ибо, по его мнению, Шопен сочиняет «только руководствуясь собственными представлениями о совершенстве [...] [и] абсолютно не считается с публикой».

После смерти Шопена его музыка в разных странах и сообществах воспринималась по-разному. Интерес к ней возрастал и снижался, принимая всевозможные формы. Увлечение Шопеном охватывало все новые и новые географические регионы. Уже на наших глазах оно достигло Южной Америки, Японии и некоторых других стран Дальнего Востока. В XIX веке, помимо Польши, самый живой интерес к Шопену проявляли Франция и Россия. Немецкая культура стремилась найти формулы, позволяющие обосновать любовь широкой концертной аудитории к шопеновской музыке; это стало возможно не в последнюю очередь благодаря включению творчества автора баллад в сферу воздействия немецкого романтизма.

В исследованиях последних лет затрагиваются все новые и новые культурные регионы и исторические периоды; время от времени открываются новые сферы и мотивы. Во Франции Д. Пистоне и Ф. Клодон, в Англии Дж. Сэмсон предприняли первые значимые коллективные исследования рецепции. В Варшаве состоялась большая дискуссия шопеноведов по проблемам рецепции (1986), а З. Хехлинська и И. Понятовска сосредоточились прежде всего на польском резонансе шопеновской музыки. В постепенно вырисовывающемся образе обнаруживаются

специфические моменты. Так, выясняется, что музыка Шопена приобрела особое значение на рубеже XIX–XX веков, в период модернизма; особое внимание привлекает также рецепция патриотического аспекта шопеновского искусства.

Опыт теоретического упорядочения имеющихся данных осуществил Джим Сэмсон (1995). Он сформулировал два вопроса: каким образом можно вывести теоретическую абстракцию социального контекста, в котором функционировали произведения Шопена, и каким образом можно понять музыку Шопена как «текст», то есть истолковать его с семиотической точки зрения. Отвечая на эти вопросы, он пытается найти для рецепции особый предмет исследования, явно выходящий за рамки как истории, так и социологии музыки. В качестве образцов он представил четыре модели («профиля») рецепции, характерных для различных национальных культур. Французская модель, согласно Сэмсону, определяется мнением критиков, чье внимание сосредоточено на экспрессивных категориях музыки Шопена и на ее автобиографическом аспекте, немецкая модель — рекламной деятельностью издателей (точнее — издательства Брайткопф и Хертель), российская модель — восторженным отношением ряда ведущих композиторов к шопеновскому «модернизму» и, наконец, английская — приверженностью меломанов викторианской эпохи к определенному репертуару (редуцированному до масштабов салона). Эта дифференциация, основанная на богатом фактическом материале, сама по себе весьма интересна, но едва ли приемлема в качестве полноценного обобщения. Реальная ситуация сложнее и многограннее. К тому же она заметно меняется во времени. Каждый отдельно взятый этап рецепции характеризуется повышенным вниманием к тем или иным конкретным аспектам.

На этапе, современном композитору, акцентировались прежде всего «романтичность» его творчества и «поэтичность» как главный атрибут этой романтичности. Общественное мнение создавалось такими авторами, как Шуман и Гейне, а в Польше — А. Войковский. Спорадически — главным образом со стороны приверженцев постклассической эстетики (Ф. Мирецкого, Л. Рельштаба) — имела место и негативная рецепция.

На постромантическом этапе музыка Шопена воспринималась как искусство повышенной и специфически окрашенной экспрессии (показательный эпитет — *żał*: «печаль», «скорбь») и как образец национальной музыки, а в Польше — еще и как символ патриотизма. Происходит «экспансия» шопеновских жанров, развивается мода на вокальные транскрипции и поэтические «переводы» шопеновской музыки. Общественное мнение формируется под влиянием высказываний Листа, а в Польше — Ю. Сикорского и Я. Клечиньского. Негативная рецепция стремится ограничить музыку Шопена рамками салона, а некоторые произведения трактует как «болезненные». Популярность шопеновских миниатюр в обиходе домашнего музицирования достигает максимума.

На модернистском этапе в музыке Шопена выявляются и акцентируются аспекты, сближающие ее с экспрессионизмом (реже — с импрессионизмом); наступает «бум» программных истолкований. Общественное мнение создается С. Пшибышевским и И. Я. Падеревским. Негативная рецепция заметна со стороны представителей академизма (например, Венсана д'Энди): Шопену ставится в упрек прежде всего неспособность справиться с большой формой.

На неоклассическом этапе, совпавшем с периодом между двумя мировыми войнами, происходит достаточно радикальная смена парадигмы: программные и подчеркнутые эмоциональные прочтения отвергаются. Преимущественное внимание сосредоточено на так называемом *métier* — формальном мастерстве — и на пианистических достоинствах музыки. Возникает мода на стилизации *à la Chopin* и на «приношения Шопену» (*hommages à Chopin*). Общественное мнение создается высказываниями Шимановского; функцию популяризации выполняют фактографические монографии (книги Ф. Хёзика и др.). Негативная рецепция проявляется в пародиях, сентиментальных киноинтерпретациях и т. п. Выходят многочисленные беллетризованные жизнеописания.

На современном этапе благодаря средствам массовой информации доступ к музыке Шопена становится, по существу, неограниченным. Одним из следствий этого процесса выступает ее девальвация; присущий ей момент исключительности и камерности теряет свое значение. Культурные события, связанные с именем Шопена, приобретают «игровой» характер. Одновременно предмет рецепции расширяется благодаря многочисленным записям, фиксирующим все наследие Шопена во множестве интерпретаций. Идеология так называемого постмодернизма способствует сосуществованию разнообразных истолкований. Общественное мнение формируют ведущие музыкальных радио- и телевизионных передач. Транскрипции и пародии множатся, не будучи ограничены понятиями культуры, вкуса и стиля. Параллельно развивается тенденция к углубленной рефлексии (от А. Жида до Р. Пшибыльского) и к выявлению утраченных или забытых ценностей (таких, как лиризм, интимность, поэтичность, глубина), находящая свое выражение в пианистических интерпретациях и в текстах о музыке.

История рецепции Шопена в некоторых отношениях поразительна. В наше время мало кого удивит высказанное в 1856 году мнение Ю. Кенига о «всеобщей любви» поляков к Шопену или сделанное столетие спустя (в 1958-м) наблюдение С. Киселевского: «Для многих людей Шопен — единственный композитор». Но сила чувства, вложенная в некоторые суждения о его музыке, нередко переходит разумные границы. Достаточно процитировать поистине варварские — если трактовать их буквально — слова Фридриха Ницше из *Ecce homo* (1888): «Я сам все еще настолько поляк, что отдам за Шопена всю остальную музыку»¹⁰.

2. Голоса, задающие тон

1. Первые критики. Первые же критические отклики о Шопене задали тон на долгое время вперед, соответствующим образом «настроив» круги меломанов и знатоков.

«Воистину! Далеко разнесется слава того, кто так начинает в молодые годы...» — предрекал Маурыцы Мохнацкий в газете «*Kurier Polski*» от 18 марта 1830 года, рецензируя второй из варшавских концертов Шопена. А после первого концерта он же писал: «В произведениях, вышедших из-под его юного пера, слышится не старательный сухарь, преуспевший в трудном искусстве сложения аккордов, а душа, полная фантазии и жизни, с богатым и смелым воображением» (12.III.1830). К го-

лосу Мохнацкого прислушивались: он обладал большим авторитетом как знаток и как теоретик романтического движения.

Следующий голос принадлежал Роберту Шуману. Его столь же восторженный отзыв о *Вариациях на тему из «Дон Жуана»*, опубликованный в таком авторитетном органе, как «Allgemeine Musikalische Zeitung» (Лейпциг), и ставший знаменитым благодаря словам «шапки долой, господа, перед вами гений!» (7.XII.1831), был воспринят в Германии как своего рода пропуск в круг самых выдающихся представителей нового течения. Вслед за шумановской рецензией Клара Вик вынесла *Вариации* ор. 2 на немецкие концертные эстрады: в течение одного года она исполнила их в Веймаре, Арнштадте, Касселе, Франкфурте, Дармштадте, Гамбурге, Лейпциге. Третье влиятельное мнение, обеспечившее двадцатипятилетнему Шопену имя в Париже, принадлежит редактору «Revue Musicale» Франсуа-Жозефу Фети. В рецензии на первый парижский концерт Шопена Фети написал об «обновлении фортепианной музыки» без ориентации на какие бы то ни было известные образцы. «В этих мелодиях есть душа, — убеждал он читателей своего журнала, — в этих пассажах есть фантазия, и повсюду есть оригинальность» (3.III.1832).

Таким образом, творческий путь Шопена начался на высокой ноте: молодой артист произвел сильное впечатление на видных, авторитетных критиков своего времени. Шуман обнаружил в музыке Шопена воплощение собственных представлений о новом искусстве, освобожденном от рутины, пустой виртуозности и прозаичности, и продолжал следить за его творческим развитием: в шумановских текстах 1834—1841 годов, опубликованных на страницах «Neue Zeitschrift für Musik», рецензируются 28 опусов Шопена. Но начиная с какого-то момента Шуман перестал попевать за «самым смелым и гордым поэтическим духом нашего времени»¹¹. *Балладу F-dur* он причислил к «самым диким и причудливым композициям», в *Сонате b-moll* слышал сплошные «диссонансы, через диссонансы, в диссонансах»¹². Пользуясь словами К.-Г. Малинга, первоначальный «энтузиазм постепенно угасал»¹³. Но до того голос Шумана был слышен во всей Германии.

Впрочем, в Германии он не был одинок. Рецензии на музыку Шопена — пусть не такие увлекательные и поэтические, иногда растянутые и скорее скучные — регулярно публиковал редактор «Allgemeine Musikalische Zeitung» Готфрид В. Финк, а затем и его преемник К. Аугуст Калерт. Оба они, по словам Ф. Хёзика, принадлежали к «самым преданным служителям культа Шопена». В истории рецепции Калерт остался и как автор, умело и эффективно защищавший Шопена от нападок, с которыми в тридцатых годах систематически выступал Л. Рельштаб на страницах антиромантического журнала «Iris auf dem Gebiete der Tonkunst». Этот берлинский критик, известный своей агрессивностью (за критику Спонтини и Генриетты Зонтаг он даже был наказан в судебном порядке), в конечном счете изменил свое мнение о Шопене, но прежде он успел выпустить в свет отзывы о полутора десятках опусов. *Мазурки* ор. 7 «ранили» его слух «диссонансами, вымученными проведениями и грубыми модуляциями», *Ноктюрны* ор. 9 он назвал «вульгарными», а *Этюды* ор. 10 — «маленькими чудовищами». Возможно, к капитуляции Рельштаба подтолкнуло осознание того, что он воюет с ветряными мельницами: в 1837 году он уже не мог не видеть, что «исполнение Шопена — дело чести каждого пианиста».

В Париже на стороне Шопена были обе ведущие музыкальные газеты — как фетисовская «Revue Musicale», так и шлезингеровская «Gazette Musicale» (впоследствии они будут объединены в «Revue et Gazette Musicale de Paris»). Произведения, публикуемые Шлезингером, подробно рецензировал Франсуа Штёпель, редактор «Gazette Musicale». Конечно, его положительные отклики можно объяснить интересами издательства; с другой стороны, нельзя не заметить, что рецензии Штёпеля выдержаны в деловом тоне и в них специально акцентируется только необычность и поэтичность музыки: «Никогда Шопен не бывает заунывным или плоским» (об опусе 2) или: «Как в смысле развития фортепианной техники, так и в музыкальной поэзии [он] превзошел всех своих товарищей по ремеслу» (об опусе 11)¹⁴.

Особое внимание парижской критики привлекали немногочисленные концерты Шопена, каждый из которых становился событием. Рецензии на них — как правило, восторженные — писали Э. Легуве, Л. Эскюдье, А. Л. Бланшар и М. Бурж. Иногда за перо брались также авторитеты из авторитетов — Берлиоз, Гейне и Лист. Знаменитая (поскольку до известной степени неоднозначная) рецензия Листа на концерт Шопена, состоявшийся 26 апреля 1841 года в зале Плейель, неоднократно становилась предметом дискуссий: хотя Лист не скупится на комплименты, в нарисованном им образе Шопена слишком явно ощущаются черты салонного пианиста. По словам Листа, Шопен «отнюдь не стремился приложить усилия к тому, чтобы потрясти и ошеломить: его главной целью было добиться взволнованной симпатии¹⁵, а не громких оваций» (2.V.1841). Непосредственность и интимность шопеновского искусства совершенно по-иному трактовал Гейне: «Шопен не находит удовлетворения в том, что его руки устаиваются аплодисментов других рук за свою ловкость. Его пальцы — слуги его души, а его душе аплодируют те, кто слушает его не только ушами, но и душой» (4.II.1838).

Особую главу истории рецепции составляет резонанс шопеновской музыки в Англии. В борьбу с лондонским издателем К. Р. Весселем вступили конкуренты, действовавшие через свое периодическое издание «The Musical World». Их нападки отличались беспрецедентной вульгарностью: Шопен был объявлен «музыкальным нулем», «творцом нелепейших, непомерных сумасбродств» (28.X.1841). В своем ответе издатель был вынужден назвать фамилии двадцати восьми европейских знаменитостей — от Берлиоза, Шумана, Мендельсона и Листа до Бальзака и Жорж Санд, — чьи опубликованные высказывания о Шопене могли бы послужить противовесом по отношению к подобной критике. Защите Шопена должен был послужить и текст серьезного лондонского критика Дж. У. Дэвисона, написанный по заказу Весселя и изданный отдельной брошюрой под заглавием *An essay on the works of Frederick Chopin (Очерк о произведениях Фредерика Шопена, 1843)*. Когда пять лет спустя Шопен концертировал в Англии и Шотландии, его принимали как фигуру поистине легендарную.

Польские газеты информировали своих читателей обо всех существенных событиях жизни композитора, но ввиду отсутствия специализированного музыкального журнала («Ruch muzyczny» Сикорского начал выходить только в 1857 году) отклики на публикации его произведений появлялись нерегулярно до тех пор, пока Марцели Антони Шульц, музыкант из Познани, будущий автор кни-

ги о Шопене, не стал печатать в журнале «Ogólnik Naukowy» (с 1841-го), а затем в еженедельнике «Tygodnik Literacki» (с 1842-го) обширные отчеты о выходивших в Лейпциге шопеновских опусах. Но самый влиятельный, получивший самый широкий резонанс голос впервые прозвучал несколькими годами раньше, в 1836-м: на страницах провинциального, но весьма заметного издания «Przyjaciel ludu» (Лещина, Нижняя Силезия) Антони Войковский, будущий редактор журнала «Tygodnik Literacki», объявил Шопена «несравненным гением», «творцом так называемой романтической или фантастической школы». Свой обширный очерк о Шопене и его произведениях он создал «в знак любви, уважения и благодарности за те долгие счастливые и прекрасные часы, которые он доставил миллионам людей, в их числе мне, своими чудесными композициями» (23.I.1836).

2. Первые авторы монографий. Ясно, что для истории то, что напечатано в книгах, важнее газетных рецензий. Нередко портрет артиста, увековеченный в книге, долгие годы и даже десятилетия воспринимался как «подлинный», отнюдь не являясь таковым.

Так было с монографией Франца Листа, опубликованной в Париже в 1852 году. Годом раньше она была напечатана в отрывках на страницах «France Musicale», в 1879-м вышла со стихотворными дополнениями (по-видимому, авторства Каролины Зайн-Витгенштайн) и с тех пор снискала широкую популярность во всем мире (в Польше были опубликованы три разных перевода — 1873, 1924 и 1960). Реакции на эту книгу были и доньше остаются крайне разноречивыми. Джейн Стирлинг, комментируя издание в письме Людвиге Енджеевич, не стеснялась в словах: «Он наплевал на тарелку, дабы испортить другим удовольствие от еды. Написал ради того, чтобы отбить у других всякую охоту писать»¹⁶. Конечно, это чистой воды инсинуация. Объективный анализ текста показывает, что Листу, в общем, нечего было сказать о шопеновском пианистическом искусстве, поскольку Лист не имел с ним никаких точек соприкосновения. Лист представил искаженный образ шопеновского творчества, усматривая в музыке Шопена прежде всего чувствительность и женственность, оранжерейную атмосферу салона и лишь во вторую очередь — выражение личных страданий и переживаний, связанных с судьбами родины. Помимо нескольких метких наблюдений и ценных идей книга содержит ряд односторонних и прямо неверных суждений; она стала источником весьма живучих легенд. Непримируемый критик листовской книги Гастоне Белотти, разумеется, преувеличивает, утверждая, что в ней «больше ошибок, чем слов»¹⁷. Ошибки можно поправить или снабдить комментариями; намного хуже то, что образ шопеновской музыки предстает у Листа в ложном свете. Во второй половине столетия это привело к фатальным последствиям, не преодоленным доньше. И все же книгой Листа невозможно пренебречь. В ней есть отрывки и страницы, представляющие личность Шопена со всей силой непосредственной выразительности¹⁸.

О своем намерении написать биографию Шопена не раз заявляли его друзья — Юлиан Фонтана, Войцех Гжимала, Джейн Стирлинг. Но пока они занимались сбором материала, Лист их опередил. Четверть века спустя ситуация повторилась. Документы, юношеские рукописи и сведения, полученные от членов семьи,

достаточно рано начал собирать Оскар Кольберг, но его опередил М. А. Шульц. В 1873—м он выпустил книгу, в которой Шопен и его творчество рассматриваются со специфически польской и «позитивистской» точки зрения. Монография, озаглавленная *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne* (Фридерык Шопен и его музыкальные произведения), безусловно, компилятивна. Автор пользовался более ранними черновыми или обрывочными текстами Ю. Сикорского (*Wspomnienie Szopena* [Воспоминание о Шопене], 1849) и М. Карасовского (*Młodość Chopina* [Молодость Шопена], 1869), но при этом дал собственный образ творчества композитора. Общий тон книги — восторженный, но отнюдь не «агиографический». Шульц знал западную литературу, ссылаясь на нее и иногда вступал с ней в острую полемику. Так, в связи со статьей о Шопене в музыкальном лексиконе Германа Менделя он писал: «Немецкий биограф заблуждается и лжет, пытаясь внушить своим читателям, будто между плодами молодости великого артиста и его позднейшими композициями нет никакой разницы в смысле содержания и ценности. Неужели кто-то стал бы возражать против того, что его первое скерцо и первая баллада бесконечно превосходят первый десяток его публикаций?»¹⁹. Увидев книгу Шульца, Кольберг перестал думать о собственной, а свои заметки, дополнения и исправления передал Шульцу для следующего издания. Но оно так и не вышло, поскольку издатель мог рассчитывать на прибыль только при условии распространения книги на той части польской территории, которая находилась под властью Российской империи, а это неизбежно влекло за собой острую цензуру — между тем Шульц не соглашался на купюры в своем тексте.

Немного времени спустя появилась монография о жизни и творчестве Шопена, написанная Маурыцием Карасовским. Она вышла в двух различающихся между собой версиях — немецкой (Дрезден 1877) и польской (Варшава 1882). Польская версия была урезана цензурой, коснувшейся также некоторых писем Шопена. Труд Карасовского, масштабный и фундаментальный, хотя и не свободный от ошибок и вольностей (первым на них обратил внимание О. Кольберг), некоторое время оставался главным источником знаний о композиторе. В мировой литературе так было до публикации эпохальной монографии Фредерика Никса (Лондон 1888, Лейпциг 1890), а в польской — до выхода трехтомного, компилятивного, но в своем роде бесценного труда Фердинанда Хёзика (Варшава 1910). Обе монографии донныне представляют собой основной корпус информации о жизни и творчестве Шопена. На основе содержащихся в них материалов (писем, воспоминаний, откликов и т. п.) самостоятельно мыслящие читатели могли сформировать собственное суждение о Шопене, а все остальные неизбежно поддавались магии комментария. Никс, в чьей работе личная увлеченность сочетается с научной объективностью, не сумел освободиться от влияния некоторых взглядов Листа и немецкой историографии — в частности, от представления, будто Шопен не владел крупной формой. Что касается Хёзика, то он, с одной стороны, стремится развеять «шопеновские легенды», но с другой стороны, вопреки фактам, создает новые мифы (например, о мнимом шопеновском атеизме).

Спустя немного лет после книги Листа в Париже вышли в свет два небольших очерка, авторства Луи Эно (1856) и Ипполита Барбететта (1861). Обоим нельзя отказать в определенной ценности. У Эно встречаются интересные подробности па-

рижской жизни Шопена (например, описание одной из шопеновских импровизаций). В очерке Барбетта содержатся герменевтические толкования нескольких произведений Шопена (современному читателю они могут показаться забавными). Работы названных французских авторов позволяют судить о том, как парижане середины XIX столетия слушали и «расшифровывали» музыку творца ноктюрнов и баллад.

3. В ритме годовщин. С конца XIX века приливы и отливы интереса к музыке и личности Шопена происходили в ритме, который определялся различными годовщинами. В годы, предшествовавшие обретению Польшей независимости, такие годовщины непременно сопровождались публичной демонстрацией патриотических чувств.

Год 1894-й был отмечен «открытием» Желязовой Воли. По инициативе М. Балякирева, чья приверженность музыке Шопена граничила с фанатизмом, был сооружен памятник. Другой русский музыкант, Сергей Ляпунов, сочинил на открытие этого памятника симфоническую поэму *Желязова Воля*, а Зыгмунт Носковский — кантату *Над Утратой* (премьера состоялась в Желязовой Воле 14 октября 1894 года под управлением автора).

В 1899 году вышли посвященные Шопену номера нескольких журналов («Echo Muzyczne», «Kraj», «Wędrowiec») и два значительных текста ведущих композиторов того времени — В. Желеньского (*W pięćdziesiąt rocznicę zgonu [На пятидесятилетие кончины]*) и З. Носковского (*Istota utworów Chopina [Сущность произведений Шопена]*). Желеньский писал: «Эпоха романтизма у нас начинается в поэзии с Мицкевича, в музыке — с Шопена. Он должен быть назван поворотным пунктом новой эры». Но Желеньский не был бы самим собой, если бы не предостерег от чрезмерного распространения «квазишопеновского» маньеризма: «Все ослепленные подражатели, преданные исключительно культу Шопена не только как создатели, но и как исполнители музыки, впадают в приторный и манерный тон, забывая, что мэтр, несмотря на свою непохожесть на других и на то, что жизнь, которую он вел, не могла уберечь его от некоторой болезненной меланхолии, ясно видел истину и здраво высказывался о ней». Главная мысль профессора Желеньского может показаться странной: он советует приближаться к Шопену только после знакомства «с более здоровой, классической музыкой...»²⁰.

Год 1904-й запомнился достижениями в сфере изобразительных искусств. В Варшаве был учрежден комитет по строительству памятника. Проект Вацлава Шимановского, выдержанный в духе польского «сецессиона», после долгих перипетий удалось воплотить только в 1926 году. Разрешение на его установку в Варшаве было получено в 1903 году стараниями примадонны Мариинского театра Аделаиды Больской. Журнал «Sztuka», выходивший в Париже на польском языке, объявил конкурс на «шопеновскую тему» в живописи и графике; эта инициатива вызвала широкий отклик. Итальянец Джакомо Орефиче сочинил оперу *Шопен* — коллаж шопеновских мелодий. Хотя в этом произведении очень сильно выражен элемент китча, оно не без успеха шло на сценах Милана, Варшавы и Львова.

Год столетия со дня рождения Шопена и кульминации всеобщего увлечения его творчеством, 1910-й, пришелся на период расцвета модернизма. Основные

торжества прошли во Львове, где собрался Первый съезд польских музыкантов, открывшийся знаменитой речью И. Я. Падеревского; на закрытии съезда выступил С. Невядомский. Падеревский задал мероприятию приподнятый, патриотический тон. Впоследствии особенно широко цитировался следующий пассаж из его речи: «Человек, пусть даже самый великий, не может быть над народом или вне народа. Он вырос из этого зерна [...] Шопен, быть может, не сознавал своего величия. Но мы знаем, что он велик нашим величием, что он силен нашей силой, что он прекрасен нашей красотой. Он наш, а мы — его, ибо в нем проявляется наша общая душа [...] Укрепим же наши сердца для того, чтобы выстоять и сохраниться, направим наши мысли на то, чтобы действовать мужественно и справедливо, возвысим наши чувства до веры сильной, ибо не погибнет народ, имеющий такую душу — великую и бессмертную...»²¹. В связи со столетней годовщиной активизировалась деятельность музыковедов. Появились обобщающие исследования Х. Опеньского (Львов), Э. Ганша (Париж) и И. Валетты (Турин), труд Ф. Хёзика (Варшава) и герменевтический очерк С. Пшибышевского *Шопен и Народ* (*Szopen a Naród*, Краков). Этот текст снискал такую же славу, что и львовская речь Падеревского. По словам автора Confiteor, «Шопен никогда не жил так интенсивно и страстно, как ныне; никогда его знамя не было поднято так высоко и гордо, как сейчас [...] когда весь мир склоняется перед тем, что в Шопене принадлежит вечности, ибо это ему дала Душа Народа...»²².

В период между двумя мировыми войнами патриотические аспекты отходят на дальний план, уступая место художественным и исследовательским. В 1927 году в Варшаве проходит первый Шопеновский конкурс, в 1934-м открывается Институт (с 1950 года — Общество) Фридерика Шопена, а с 1837-го выходит (к сожалению, очень недолго) журнал «Chopin». Обычай устраивать торжества в связи с юбилеями теряет свое значение; вместо него утверждаются более постоянные формы деятельности — например, традиция «шопеновских сред» на Польском радио. Напоминанием о бывших тенденциях явилось открытие памятника работы В. Шимановского (1926). Попытки перенести прах Шопена с парижского кладбища Пер-Лашез на Вавель и навязать «полонизированную» орфографию его фамилии (*Szopen* вместо *Chopin*) провалились. Ритм юбилейных дат вновь дал о себе знать после Второй мировой войны, когда пришла пора праздновать очередные «круглые» годовщины.

Год столетия со дня смерти, 1949-й, объявленный ЮНЕСКО Годом Шопена, был отмечен значительным оживлением интереса к Шопену во всем мире. В Польше были возобновлены Шопеновские конкурсы; государственная пропаганда активно стремилась приобщить к его музыке максимально широкие круги слушателей. Впервые все его творчество было представлено в цикле концертов (так называемое «Живое собрание сочинений Ф. Шопена»), а затем зафиксировано в звукозаписи. Активизировалась работа над публикацией *Полного собрания сочинений*, которой, можно сказать, покровительствовал дух И. Я. Падеревского.

Год 1960-й остался в истории рецепции благодаря созванному в Варшаве Первому международному музыковедческому конгрессу, посвященному творчеству Шопена. Сто двадцать музыковедов со всего мира обсуждали главным образом значение Шопена для европейской культуры и его влияние на нее. Второй конгресс, также приуроченный к «круглой» годовщине, состоялся в Варшаве в

1999 году; он также собрал исследователей шопеновской музыки и одновременно людей, захваченных ею до глубины души. Вспоминаются слова Михала Бристите-ра, прозвучавшие в ходе одной из сравнительно недавних дискуссий о восприятии искусства Шопена (Варшава 1986): «Там, где нет музыкального переживания, не может быть речи об исследовании и истолковании эстетических объектов»²³.

3. Музыка для исполнения на концертной эстраде, в салонах и дома

Постановка вопроса такова, что на него по существу невозможно дать ответ. Никто никогда не предпринимал исследований, охватывающих проблему в целом, хотя бы с птичьего полета. Доступная информация обширна по объему, но относится к не связанным между собой частностям. За последнее время было осуществлено несколько особенно интересных, но все же разрозненных опытов. З. Хехлинська попыталась выяснить, насколько музыка Шопена была распространена в Польше XIX века (1988), а Д. Пистоне сосредоточилась на проблеме распространения шопеновской музыки во Франции (1990). Д. Кэрю, в свою очередь, изучал функционирование шопеновского репертуара в культурном контексте викторианской Англии (1992). Важный материал для исследований по истории рецепции предоставил указатель транскрипций, опубликованный в *Каталоге произведений Шопена* Ю. М. Хоминьского и Т. Д. Турло (1990); М. Голомб с соавторами приступил (1997) к его систематическому анализу.

1. Отбор репертуара. Нет нужды лишний раз подчеркивать, что рецепция творчества Шопена определялась самыми разными факторами. Помимо факторов собственно исторической и культурологической природы следует упомянуть степень приватности или публичности исполнения — ибо музыка Шопена с самого начала звучала в концертных залах, великосветских салонах и частных домах. В XIX веке исполнение всех прелюдий или этюдов в течение одного концерта казалось немыслимым; между тем в наше время это не представляет никаких трудностей ни для пианиста, ни для публики. В наше время «домашний» тип рецепции, ориентированный на слушание компакт-дисков, тяготеет к крупным целостностям — циклам, опусам, сериям пьес одного жанра. Между тем до середины XX века предпочтение явно отдавалось многожанровым сериям — об этом свидетельствуют программы сольных концертов начиная с тех, которые составлял сам Шопен.

Поначалу в репертуаре фигурировали далеко не все произведения. Безусловно преобладали лирические миниатюры, танцевальные поэмы и свободные романтические формы. Некоторые жанры — например, сонаты или этюды — пробивали себе дорогу медленно, чтобы в XX веке сделаться одними из самых репертуарных. Рондо и вариации никогда не имели особого успеха. Мода на некоторые произведения возникала и исчезала. В годы между двумя мировыми войнами значительно выросла популярность таких произведений, как *Баркарола*, *Колыбельная*, *Баллада f-moll*, *Скерцо E-dur*, *Соната h-moll* и этюды; между тем до этого времени большей популярностью пользовались *Баллады g-moll* и *F-dur*,

Скерцо h-moll и *cis-moll*, *Соната b-moll* и прелюдии. Данный факт сам по себе интересен, но в отсутствие точных исследований его трактовки останутся в сфере интуитивных догадок и оценок.

В практике домашнего музицирования, повсеместно принятой в обеспеченных кругах, утвердился определенный программный стереотип, о котором можно судить на основании тиражей пьес, издаваемых по отдельности, то есть не в собраниях жанрово однородных произведений²⁴. В эпоху, предшествовавшую появлению радио и звукозаписи, игра на фортепиано входила в образовательный канон. Всеобщая мания «поигрывать на рояле» вызывала неудовольствие Гейне. О ее распространенности в варшавском обществе писал Ю. Кениг (1856): «У нас все барышни играют Шопена». В моде были прежде всего некоторые ноктюрны, особенно *Es-dur* из оп. 9 и вальсы (*cis-moll* из оп. 64 и *a-moll* из оп. 34); среди полонезов — главным образом *A-dur* из оп. 40 и *cis-moll* из оп. 26; среди мазурок — *B-dur* и *a-moll* из оп. 7; среди прелюдий — *e-moll*, *h-moll*, *A-dur*, *Des-dur* и *c-moll*; и, конечно же, Траурный марш из *Сонаты b-moll*, трактуемый как самостоятельная пьеса. Все эти произведения в техническом отношении относительно несложны, чего нельзя сказать об их музыкальном содержании. Что касается типа экспрессии, то предпочтение отдавалось музыке с сентиментальными обертонами.

2. Транскрибирование. Сужение репертуара, утверждающее во всеобщей рецепции ложный образ творчества Шопена, дополняется позднеромантической и «позитивистской» практикой сочинения транскрипций. О вокальных транскрипциях, то есть о «подкладывании» под шопеновские мелодии слов, сплошь и рядом вопиюще неуместных, уже говорилось выше²⁵. Этот обычай, начало которому положила Полина Виардо, включившая в свой репертуар вокальные переложения мазурок (1848), просуществовал до середины XX века. Еще Станислав Вехович перекладывал для пения *Этюд c-moll* из оп. 10, а Мануэль де Фалья — *Allegretto* из *Баллады F-dur*.

Первые инструментальные транскрипции также появились еще при жизни Шопена, что неудивительно: в то время было принято издавать пьесы в нескольких альтернативных версиях. Фортепианные транскрипции оркестровой или камерно-ансамблевой музыки и переложения фортепианной (сольной) музыки для фортепиано в четыре руки или для инструментальных дуэтов служили популяризации произведений среди непрофессионалов; определенное значение имел и «светский» аспект. В данной системе право на существование имели любые действия, направленные на расширение круга потребителей музыки.

На основе упомянутого выше указателя транскрипций можно составить представление о степени популярности отдельных произведений и жанров. Некоторые цифры кажутся неожиданными. Число авторов, транскрибировавших шопеновскую музыку, приближается к полутора тысячам. Рекорд принадлежит Траурному маршу из *Сонаты b-moll* (около 400 переложений), затем следуют *Ноктюрн Es-dur* оп. 9 № 2, *Этюд E-dur* оп. 10 № 3, *Полонез A-dur* оп. 40 № 1 и несколько вальсов: *Des-dur* и *cis-moll* из оп. 64, *a-moll* из оп. 34 и *Es-dur* оп. 18. Из прелюдий чаще всего перекладывались № 7 *A-dur*, № 20 *c-moll* и № 15 *Des-dur*, из мазурок — *B-dur* и *a-moll* из оп. 7, *g-moll* из оп. 24 и *D-dur* из оп. 33.

Из транскрипций, не выходящих за рамки фортепианного звучания, наибольшим спросом пользовались четырехручные. Со временем появились и переложения в облегченной фактуре, а под конец XIX столетия в моду вошли усложненные виртуозные версии, получившие название «концертных». Широкую известность приобрели обработки Л. Годовского, рассчитанные на пианистов с феноменально беглыми пальцами. Адаптацией музыки Шопена к требованиям «трансцендентного» пианизма с переменным успехом занимались и другие выдающиеся виртуозы (М. Розенталь, А. Михаловский), а иногда и композиторы (И. Брамс, М. Перер).

Музыку Шопена перекладывали для самых разных инструментов вплоть до аккордеона, балалайки и духового оркестра, но среди версий, предназначенных не только для фортепиано, наибольшее распространение получили транскрипции для скрипки или флейты с фортепиано. Не столь многочисленны, но также достаточно популярны переложения для фортепиано и виолончели. Еще при жизни композитора А.-Ж. Арто переложил для скрипки с фортепиано *Мазурку B-dur* из ор. 7, а Кароль Липиньский — *Ноктюрны b-moll* и *Es-dur* из ор. 9, *Полонезы cis-moll* и *es-moll* из ор. 26 и *Тарантеллу*. Из более поздних скрипичных транскрипций значительную известность снискали работы Пабло Сарасате (*Ноктюрны Es-dur* из ор. 9 и *Des-dur* из ор. 27), Фрица Крейсlera (*Мазурка D-dur*) и Бронислава Губермана (*Вальс cis-moll* из ор. 64). Первые виолончельные транскрипции выполнил еще О. Франкомм (*Ноктюрны* ор. 55 и др.); из работ позднейших авторов широко исполняются версии А. Глазунова (*Этюд cis-moll* ор. 25), А. Вержбиловича (та же пьеса), К. Давыдова (*Вальс a-moll* из ор. 34) и Э. Фойермана (*Ноктюрн Es-dur* из ор. 9). На рубеже XIX и XX веков в моду вошли оркестровые сюиты из шопеновских пьес (так называемые *Шопенианы*). Такие сюиты были созданы, в частности, А. Глазуновым (1892), Н. Римским-Корсаковым, М. Балакиревым (1908), а спустя много лет — Д. Рогаль-Левицким (издана в 1947).

Практика транскрибирования утвердилась в культуре и нередко приносит весьма значимые плоды — конечно, при условии, что новая звуковая форма произведения обладает художественной ценностью и адекватна структуре оригинала. Существуют памятники музыкальной культуры, универсальные с этой точки зрения (самый известный образец — баховское *Искусство фуги*), но значительно чаще музыка неразрывно связана со звучанием определенного инструмента, и попытка «оторвать» ее от исходной звуковой формы чревата диссонансом. Можно не до конца разделять пафос Л. Эрнади, убежденного, что «Шопена невозможно переложить на другой инструмент — попытки подобного рода не приводят ни к чему хорошему». Но еще более неприемлем «постмодернистский» тезис, согласно которому любые когда-либо созданные транскрипции имеют равное право на существование в культуре²⁶. Впрочем, этот обычай, переживший свой апогей во второй половине XIX века, к нашему времени практически угас²⁷.

3. «Приношения Шопену» (*Hommages à Chopin*). Авторами первых «музыкальных приношений» творцу мазурок и ноктюрнов стали Ф. Калькбреннер и Р. Шуман. Ведущий парижский пианист посвятил Шопену *Блестящие вариации* ор. 12 на тему *Мазурки B-dur* ор. 7 № 1 (1832), а знаменитый немецкий композитор — *Крейслериану* ор. 16 (1838); несколькими годами раньше он же создал му-

зыкальный «портрет» Шопена в *Карнавале* ор. 9. Шопен ответил обоим коллегам взаимностью²⁸, посвятив им свои опусы, но его жесты были всего лишь ответом на их инициативы: «Среди артистов я пользуюсь расположением и уважением, — писал он в 1833 году с оттенком недоверчивого удивления, — люди с огромной репутацией посвящают мне свои композиции прежде, чем я им...»²⁹.

Первые произведения, созданные в честь Шопена, появились сразу после его смерти. Существует предположение (не подтвержденное фактическими данными), что Франц Лист, сочиняя в октябре 1849 года *Похоронное шествие* (*Les Funérailles*), почтил этой пьесой не только память расстрелянных австрийцами венгерских патриотов, но и — одновременно — память друга³⁰. То, что в музыке Листа звучат отголоски музыки Шопена, не подлежит сомнению. На основе шопеновских прелюдий Стивен (Иштван) Хеллер сочинил *Элегию* и *Траурный марш*, посвященные «духу Фредерика Шопена» (*Aux Mânes de Frédéric Chopin*); Игнацы Добжиньский написал *Траурный марш на смерть Шопена* (ор. 66).

С конца XIX века типичные «приношения Шопену» создавались в связи с юбилейными датами. В итоге сложился обширный репертуар произведений «на случай», весьма неоднородных по художественному уровню. Дебюсси посвятил памяти Шопена фортепианный цикл *Двенадцать этюдов*, подчеркнув таким образом его преемственность от шопеновских опусов 10 и 25. Среди композиторов, сочинявших *hommages à Chopin* в виде фортепианных пьес, так или иначе ассоциирующихся с его творчеством, — К. Чавес, Э. Вила-Лобос, Дж. Ф. Малипьеро, Ф. Шмитт, Ж. Абзиль, А. Тансман и многие другие, чьи имена нам мало что говорят. Изредка Шопену посвящали камерную музыку (Ж. Ибер, Б. Мартину), несколько чаще — оркестровую. По образцу *Железовой воли* С. Ляпунова (1894) симфоническую поэму под тем же названием написал П. Рытель (1951); произведения для солирующего инструмента с оркестром есть у В. Фримана (*Тень Шопена*, 1937) и А. Пануфника (*Hommage à Chopin*, 1966). А. Тансман, в соответствии с французской традицией, назвал свою оркестровую сюиту 1949 года *Гробница Шопена* (*Tombeau de Chopin*).

А. Жиро составил весьма полезный указатель подобных произведений, опубликованных на Западе (1984). В действительности их было написано больше: что-то сочинялось специально для композиторских конкурсов, объявленных по случаю тех или иных годовщин. Список Жиро стоит дополнить произведениями на польские тексты, включая песни З. Носковского (*На могилу Шопена*, слова М. Конопницкой), В. Желеньского (*Тень Шопена*, слова К. Пшервы-Тетмайера, 1902), С. Липского (на оба текста, 1912) и С. Порадовского (*Шопену*, слова В. Навроцкого, 1948), кантаты З. Носковского (*Над Утрапой*, слова А. Немоевского, 1894), В. Фримана (*Тень Шопена*, 1949), П. Перковского (*Шопену*, слова М. Конопницкой, 1949), Ф. Домбровского (*Уход Фредерика*, слова С. Р. Добровольского, 1949) и А. Кошевского (*Фа-ре-ми-до-си*, без слов, 1962).

Как обычно бывает в подобных случаях, хотя вся эта музыка создавалась из самых лучших побуждений, лишь небольшая ее часть выдержала испытание временем. В целом она может служить дополнительным свидетельством в пользу того, что музыка Шопена вызывает широкий отклик и сильные эмоции или сантименты.

4. Шопен в других искусствах

Шопеновская тема в литературе и искусстве присутствует постоянно; ее многочисленные воплощения различаются по художественному уровню и свидетельствуют об изменчивости эстетических вкусов и ориентаций. Большинство интерпретаций не поднимается до уровня темы: это произведения «на случай», часто предназначенные для конкурсов на памятник, картину, плакат или сценарий. Некоторые более значительные произведения были созданы в формах лирической поэзии и скульптуры.

1. Шопен в литературе, театре и кино. Стихов о Шопене и его музыке написано немало. Значительная их часть собрана в трех антологиях: *Шопен в свете польской поэзии* (*Chopin w świetle poezji polskiej*) О. М. Жуковского (1910), *Шопен, вдохновляющий поэтов* (*Chopin natchnieniem poetów*) К. Кобылянской (1949) и *Стихи о Шопене* (*Wiersze o Chopinie*) Э. Слушкевича (1964). Знакомство с этими изданиями убеждает в справедливости горького замечания: «Удивительна легкость, с какой музыка Шопена пробуждала в нашей литературе феномен графомании»³¹. На этом фоне, однако же, выделяется некоторое число текстов, заслуживающих внимания. Конечно же, все они говорят нам не столько о Шопене, сколько о поэтах и о стилях рецепции, характерных для того времени, когда эти поэты жили и творили. Корнель Уейский (*Переводы Шопена* [*Tłumaczenia Szopena*], 1866) положил начало так называемой программной интерпретации конкретных произведений. Его продолжателями были Владзимеж Вольский и Артур Оппман (*Концерт Шопена* [*Koncert Chopina*]). Теофиль Ленартович, Мария Конопницка и Люциан Рыдель интерпретировали музыку Шопена в чувствительно-сентиментальной, а Казимеж Пшерва-Тетмайер — в проникновенно-ностальгической манере. В XX веке шопеновская тема получила еще большее распространение и стала трактоваться в более многообразных аспектах. Помимо самой музыки, смысл и суть которой поэты стремились передать в словах (Леопольд Стафф, Казимеж Вежиньский, Ежи Загурский), предметами лирической рефлексии служили исполнители этой музыки (Е. Фицовский), отдельные моменты биографии композитора (К. Макушиньский, В. Хулевич, С. Р. Добровольский), а также личные переживания, представленные обычно в возвышенном тоне (Э. Житомирский, В. Броневский), значительно реже — с шуточно-пародийными акцентами. В стихах Артура Марии Свинарского слышится юмористически-болезненная интонация — случай, уникальный в польской поэзии³²:

*Желтеют больные клавиши,
и даже скерцо болеет
романтической чахоткой...*

Поэтом, конгениальным Шопену, был Цыприан Камиль Норвид: он сумел уловить национальный и вместе с тем общечеловеческий смысл шопеновского «послания» и акцентировал формальное совершенство шопеновского искусства. Помимо стихотворения *Рояль Шопена* (*Fortepian Szopena*, 1866) перу Норвида принадлежит поэма *Прометидион* (*Promethidion*, 1851), которую можно считать всесторонним комментарием и дополнением к *Роялю*. В. Стружевский (1987), не

колеблясь, называет *Рояль Шопена* «произведением, от красоты которого захватывает дух» и задает риторический вопрос: «Возможна ли более совершенная метафора шопеновского искусства?»³³. Ю. Опальский (1980) обращает внимание на выдающиеся достоинства стихотворения Казимежа Вежиньского *Шопен* (*Szopen*, 1938). Оно начинается словами:

*Ангелы встали при клавишах молча,
Прислушиваясь к пальцам невидимым ухом*

и завершается двустихием:

*И у гроба преклоняют колени кентавры-победители,
И у гроба поют неземные ангелы.*

Стихотворение выдержано в мицкевичевском ритме, тема «оркестрована» в драматическом и возвышенном стиле, напоминающем поэзию Красиньского (*Последний*) и молодого Каспровича (*Гимны*). Но, как заметил Опальский, «то, что в модернизме раздражало, здесь волнует»³⁴.

Отнюдь не редко Шопен — в качестве темы или аллюзии — появляется в иностранной поэзии. В отсутствие библиографии, антологии и специальных исследований мы не имеем возможности делать какие бы то ни было обобщения. Но необходимо хотя бы назвать несколько значительных стихотворений³⁵: *Мертвый тон* (*Der tote Ton*) Рихарда Демеля («перевод» Траурного марша из *Сонаты b-moll*) и *Над алебастровым колодцем нагая женщина сидела...* (*Sentadas sobre un pozo alabestrino una mujer desnuda...*) Херардо Диего («перевод» *Ноктюрна g-moll* из оп. 37), *Блестящий вальс* (*Valse brillante*) Германа Гессе и *Вальс Шопена* (*Valse de Chopin*) Альбера Жиро (из цикла *Лунный Пьеро*), *Шопен, море вздохов, слез и рыданий* (*Chopin, mer de soupirs, de larmes, de sanglots*) Марселя Пруста (стихотворение, утверждающее миф о «болезненности»), глубокие лирические размышления Максима Рыльского и Бориса Пастернака (*Опять Шопен не ищет выгод...*). Особое место занимает *Шопен* Готфрида Бенна (1944) — семь прозаических предложений, разбитых на строки, расположенные одна под другой по образцу стихотворных: провокационно «реалистический» и вместе с тем выразительный портрет человека и художника — того Шопена, который смотрит на нас с фотографии Биссона³⁶.

В художественной прозе шопеновская тема затрагивается sporadически и не приобрела особого значения. Нельзя назвать ни одного текста, сопоставимого с новеллой Э. Мёрике *Моцарт на пути в Прагу* или с «бетховенским» романом Р. Роллана *Жан-Кристоф*. Зато эссеистика и более или менее беллетризованная биографическая литература расцвели пышным цветом. Культурное значение некоторых эссе о Шопене достаточно велико. Взгляды С. Тарновского (1871), подкрепленные авторитетом Марцелины Чарторьской, на много лет вперед предопределили восприятие искусства Шопена в Польше: Тарновский придал Шопену статус четвертого (после А. Мицкевича, З. Красиньского и Ю. Словацкого) «романтического поэта-пророка»³⁷. Польский модернизм дал тексты Ц. Йелленты (*Души шопеновских мелодий* [*Dusze melodii Chopina*], 1910), Ф. Яблчиньского (*Двадцать четыре прелюдии* [*Dwadzieścia cztery Preludia*], 1903), *Полонезы Шопена* [*Polonezy Chopina*], 1910), И. Я. Падеревского (*Шопен*, 1910), но прежде

всего С. Пшибышевского. Одних он поражал смелыми ассоциациями и необузданной экспрессией, других возмущал. В эссе *Шопен и Ницше* (1892) последний представлен как «переводчик» музыки Шопена на язык философии. Эссе *Шопен. Экспромт* (*Szopen. Impromptu*, 1900) содержит неповторимое экспрессионистское истолкование Скерцо *h-moll*, завершающееся словами: «Это уже не музыка, это обнаженный, непосредственный крик души...»³⁸. В последнем эссе Пшибышевского, *Шопен и Народ* (*Szopen a Naród*, 1910), модернистский стиль писания о музыке воплотился в форме вербализованных интерпретаций *Мазурки cis-moll* из ор. 41, *Полонезов fis-moll* ор. 44 и *As-dur* ор. 53 и *Сонаты b-moll*. Ни до, ни после него никто не «описывал» музыку Шопена в столь открыто субъективных, если не сказать истерически несдержанных, тонах. Антипод интерпретации Пшибышевского — прекрасное эссе Андре Жиды *Заметки о Шопене* (*Notes sur Chopin*, 1948 [здесь необходимо упомянуть также эссе Бориса Пастернака *Шопен*, 1945 — примечание переводчика]). Тексты писем, представленные на фоне духовной истории Польши и Европы XIX века, служат исходным пунктом для герменевтических размышлений Рышарда Пшибыльского в его содержательной книге *Тень ласточки. Эссе о мыслях Шопена* (*Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, 1995).

Начало беллетризованной биографической литературе, местами граничащей с прямым вымыслом, положили зарисовки Марии Липсиус (1868), М. А. Шульца (*Приключение Шопена* [*Przygoda Chopina*], 1876) и А. Водзиньского (*Три романа Ф. Шопена* [*Les trois romans de F. Chopin*], 1886). Расцвет жанра пришелся на антиромантические годы; особенно широкий отклик вызвали мастерски написанные биографические книги *Шопен или поэт* (*Chopin ou le poète*) Ги де Пуртале (1927) и *Страдание Шопена* (*Il tormento di Chopin*) Нино Сальванески (1934). К сожалению, роман *Поэт звуков* (*Poeta tonów*) Алины Свидерской (1937) остался неопубликованным, а литературная зарисовка Марии Кунцевич *Любовь Шопена* (*Miłość Chopina*, 1937) появилась только в периодическом издании³⁹.

Особого упоминания заслуживают четыре относительно достоверные биографии Шопена, написанные видными писателями. Следует признать, однако же, что *Жизнь Шопена* (*Życie Chopina*) Юлиуша Каден-Бандровского (1938) грешит претенциозностью и манерностью. Адольф Новачиньский в своей книге *Юность Шопена* (*Młodość Chopina*, 1939) весьма ярко и умело описывает среду, в которой зародился и сформировался талант создателя мазурок. В работе Казимежа Вежиньского *Жизнь и смерть Шопена* (*The life and death of Chopin*, 1949) подкупает глубоко личный тон; жаль только, что для подкрепления своих взглядов автор привлек апокрифические «письма» к Дельфине Потоцкой. Психологически глубокий, основанный на безупречном знании музыки синтез достигнут в мастерски написанном труде Ярослава Ивашкевича (*Шопен*, 1955).

Перу Ивашкевича принадлежит также театральная пьеса *Лето в Ноане* (*Lato w Nohant*, 1936) — единственное произведение о Шопене, утвердившееся в репертуаре драматических театров. Это драма с несколькими сюжетными линиями, ярко представляющая картину эпохи и близкая исторической правде; не просто серия умело инсценированных «анекдотов», а целостное драматургическое воплощение творческого процесса создателя *Сонаты h-moll*. Можно сказать, что именно этот опус — подлинный герой пьесы.

С конца XIX столетия на театральных сценах мелькали всевозможные пьесы и пьески (например, *Шопен* Э. Лускины и Л. Стемповского, 1906), оперы (*Шопен* Дж. Орефиче, 1903) и оперетты. Отдельные эпизоды жизни Шопена становились предметом внимания драматургов более позднего времени. Текст Казимежа Брандыса *Маэстро* (*Maestro*, 1973) не выходит за рамки упрощенной дидактики, а пьеса Я. Красиньского *Любовники из Вальдемесского монастыря* (*Kochankowie z klasztoru Valdemosa*) — не более чем изящная стилизация [в 2010 году, в связи с очередной шопеновской годовщиной, в Лодзи была поставлена опера Марты Пташиньской по этой пьесе — примечание переводчика].

В к и н о Шопену явно не везет. До Второй мировой войны шопеновская тема неоднократно разрабатывалась в фильмах, адресованных не слишком взыскательному зрителю. Среди них — произведения в жанре *love story* (*Прощальный вальс* Анри Русселя, 1927), исторические картины (*Шопен — певец свободы* Г. фон Больвари, 1936) и компиляции, имеющие отдаленное отношение к теме (*Песня на память* Сидни Бакмена, 1944). Фильм Э. Ценкальского *Три этюда Шопена* (1936) не снискал популярности. Долгие годы единственным фильмом, представлявшим шопеновскую тему на киноэкране, оставалась *Юность Шопена* Александра Форда (1952); место и время его создания (коммунистическая Польша последних лет жизни Сталина) наложили специфическую печать на его содержание. Определенные надежды на то, что тема найдет достойное воплощение, связывались с фильмом Анджея Жулавского *Голубая нота*, с Янушем Олейничак в роли Шопена, но эти надежды не оправдались. Фильм, несомненно, сделан мастерски, но автор слишком навязчиво акцентирует определенные мотивы. В памяти остаются отдельные живописные и драматические сцены, но, несмотря на всеприсутствие шопеновской музыки самого Шопена — того Шопена, которого мы считаем «самым главным нашим артистом», — в фильме нет.

2. Шопен в живописи и скульптуре. Вначале были потреты с натуры. Известно около сотни прижизненных изображений Шопена; собранные М. Идзиковским и Б. Э. Сыдовым в антологии *Портрет Шопена* (*Portret Chopina*, 1952), они дают представление о том, как со временем менялись его черты и насколько разнообразным могло быть выражение его лица. Шопен, изображенный Делакруа, и Шопен на портрете Ари Шеффера — словно разные люди. Возникает вопрос о степени аутентичности — тем более что авторы некоторых портретов неизвестны. Аутентичностью и непосредственностью привлекают работы — пусть совершенно разные — А. Мирошевского, Э. Делакруа, А. Шеффера, Ф. Кс. Винтерхальтера, А. Кольберга и Т. Квятковского. Их дополняют интересные любительские наброски Элизы Радзивилл (1829), Марии Водзиньской (1836), Жорж Санд (1839 и 1841) и Полины Виардо (1842?). Благодаря сохранившемуся анонимному дагеротипу 1847 года и фотографии Л. О. Биссона, а также посмертной маске, снятой Ж.-О.-Б. Клезенже (в нескольких версиях)⁴⁰, у нас есть надежная основа для сравнений.

Более поздняя живопись, время от времени обращаясь к шопеновской теме, трактует ее трояко. Портреты композитора, выполненные на основании воображаемых представлений о нем, немногочисленны. Для эпохи модернизма ха-

рактерны серия экспрессивных рисунков Войчеха Вайсах⁴¹ и — как образец модернистского китча — картина Ю. Ф. Менчины-Кшеша *Последние аккорды Шопена*. Позднее портреты Шопена писали Властимил Хофман (*Шопен на Мальорке*), Фелициан Коварский и Тымон Несёловский; Ядвига Уминьска выполнила серию портретов Шопена тонким пером (1949). Другой, типично академический способ воплощения шопеновской темы — фиксация на полотне тех или иных моментов жизни композитора. Так, Э. К. Гоу изобразил Шопена-ребенка, музицирующего в отцовском пансионе (1890), Хенрык Семирадский — выступление молодого Шопена в доме Радзивилла (1888), Л. Балестрьери — вечер в парижском салоне (ок. 1905; судя по всему, эта картина иллюстрирует одну из сцен, описанных Листом), Ф.-Ж. Барриа — эпизод с Дельфиной Потоцкой, поющей для умирающего Шопена (1885). Третий способ — живописный комментарий к музыке Шопена, часто к тому или иному конкретному произведению. Таковы интерпретации полонезов (Теофиль Квятковский, 1857) и мазурок (Эдвард Окунь, 1907), ноктюрнов (М. Э. Андриолли, 1878; В. Прушковский, 1895)⁴² и баллад (Г. Гвоздецкий, 1904), скерцо (Я. Чонглинский, 1909) и Траурного марша из *Сонаты b-moll* (Владислав Подковинский, 1895). Некоторые картины интерпретируют не столько саму музыку, сколько ее уже существующую «вербализацию». Так, экспрессионистская работа Эли Надельмана под загадочным названием *На тему Шопена* (1904), похоже, имеет отношение не столько к Шопену, сколько к преувеличенно экспрессивным фантазиям Пшибышевского на тему его музыки.

Скульптурные портреты Шопена с натуры были созданы Ж. П. Дантаном и Ж.-Ф.-А. Бови, а также Ж.-О.-Б. Клезенже, который в своей серии бюстов композитора опирался на посмертную маску. Хотя некоторые современники комментировали опыты Клезенже весьма язвительно, надо признать, что он передал следующим поколениям относительно достоверное изображение Шопена. Позднее, по различным поводам или заказам, создавались скульптурные портреты, авторы которых, сообщая Шопену то или иное выражение лица или поворот головы, стремились не только передать портретное сходство, но и выразить собственное представление о шопеновском искусстве. На одних портретах узнается создатель ноктюрнов, иные представляют его скорее как автора скерцо, вальсов или полонезов. Поэтому результаты различных творческих подходов могут быть совершенно непохожими друг на друга.

В памяти культуры утвердились такие разнообразные воплощения темы, как ностальгический, выполненный в духе «сецессиона» памятник В. Шимановского (1909), ярко экспрессионистские концепции Болеслава Бегаса (ок. 1900), сублимированно-«аристократические» интерпретации Станислава Островского, Константы Лашки и Аугуста Замойского, а также нарочито упрощенные, квазипримитивистские работы Альфонса Карного и Ксаверы Дуниковского. Дважды (в 1909 и 1949 годах) объявлялись конкурсы на памятник Шопену. Представленные на них многочисленные (и не награжденные) проекты исчезли из поля зрения. До сих пор не существует такого памятника Шопену, который побудил бы вспомнить знаменитое стихотворение Райнера Марии Рильке *К музыке*, трагующее о сходстве музыки и скульптуры и начинающееся словами: «Музыка: дыханье статуи...».

5. Шопеновские общества

Ныне существует свыше пятидесяти шопеновских обществ, разбросанных по всему миру. Свыше тридцати из них 17 октября 1985 года объединились в Желязовой Воле в Международную федерацию шопеновских обществ (International Federation of Chopin Societies).

История отдельных обществ и шопеновского движения в целом во многих отношениях удивительна. Именно они в наше время стали главными очагами «шопенофилии», инициаторами и, как правило, организаторами популяризаторских и образовательных мероприятий, а также концертов, научных встреч и издательских проектов. За каждым таким обществом, особенно на начальном этапе, стоял человек, беззаветно преданный шопеновскому творчеству и считавший его пропаганду своей миссией. Для Парижского шопеновского общества (Société Chopin à Paris) таким человеком был Эдуар Ганш, для Австрийского шопеновского общества (Österreichische Chopin Gesellschaft) в Вене — Франц Цагиба.

В Польше инициатором общественных действий стал Ян Карлович: в пятидесятую годовщину со дня смерти Шопена (1899) он учредил в рамках Варшавского музыкального общества Шопеновскую секцию. Ее задачей стала прежде всего «позитивная работа» по сбору свидетельств и воспоминаний. В 1934 году был основан Институт имени Фридерика Шопена — самое масштабное шопеновское учреждение в Польше и во всем мире, функционирующее с 1950 года как Общество имени Ф. Шопена. У истоков Института стояли такие выдающиеся личности, как Ю. Каден-Бандровский, Л. Биненталь, Ф. Хёзик, Э. Млынарский, С. Невядомский, Х. Опенский, В. Серошевский, К. Стромenger, К. Шимановский и А. Венявский; душой всего предприятия был Мечислав Идзиковский.

В 1937 году было положено начало изданию *Полного собрания сочинений* под редакцией И. Я. Падеревского (проект реализован в 1949–1961 годах) и вышел первый номер периодического издания «Chopin». После войны при Обществе был создан центр документации, включающий музей, библиотеку, фонотеку и иконотеку. Общество взяло под свой патронат места, связанные с жизнью Шопена (прежде всего Желязову Волю); оно организует международные Шопеновские конкурсы и многие другие концертные и конкурсные мероприятия. Научный совет, функционировавший при Обществе в 1955–1990 годах, инициировал и осуществил ряд фундаментальных проектов⁴³, включая *Национальное издание произведений Шопена* (*Wydanie Narodowe Dzieł Chopina*), «Шопеновский ежегодник» («Rocznik Chopinowski») и две серии источниковедческих публикаций — «Документы варшавского периода жизни и творчества Шопена» («Dokumentacja warszawskiego okresu życia i twórczości Chopina») и «Documenta Chopiniana». Научный совет организовал также ряд авторитетных международных научных встреч, включая два симпозиума (1986 и 1989) и — совместно с Варшавским университетом — Первый международный шопеновский конгресс (1960). В последние годы Общество сосредоточилось прежде всего на популяризаторской, концертной и «культовой» деятельности, тогда как научная работа во всех сферах шопеноведения стала прерогативой основанной в 1996 году Польской шопеновской академии.

Аналогичную — хотя и менее масштабную — работу ведут шопеновские общества в других странах. Организуют серии концертов и фестивали, курсы и конкурсы для пианистов, семинары и симпозиумы, издают книги и периодические журналы. Проявляемые при этом изобретательность и размах нередко производят сильное впечатление. Определенное значение имеет и сентиментальный аспект. Не случайно вначале оживились места, связанные с жизнью Шопена: Мальорка (музей в Вальдемосе, открывшийся в 1917 году, и фестиваль), Вена (общество, основанное в 1952 году и активизировавшее свою деятельность с 1976-го), Марианске Лазне (Дом Шопена, открытый в 1959 году), Лейпциг (1961), Ноан и окрестности (с 1968 года там осуществляется несколько инициатив) и, наконец, Париж (где Шопеновское общество возобновило работу с 1979 года). В Польше шопеновские мероприятия регулярно проводятся в Душниках (1945) и Антонине (1984).

Примечательно, что сообщества людей, объединенных любовью к музыке ноктюрнов и баллад и к личности их автора, нередко возникают в городах небольших, а то и крошечных. Шопеновские общества функционируют, к примеру, в Казерте (Италия) и Гёдёллэ (Венгрия), во французских городках Ла-Шатр и Маренвиль, в бельгийском Генте и голландском Варнсвелде, в Эдмонде, Таксоне и Финиксе (США), в Кью и Уоллонгонге (Австралия). Но особенно удивительна динамика процесса, охватывающего все новые и новые регионы. Достаточно привести несколько строк из календаря, регистрирующего появление новых обществ:

1960 — Токио; 1964 — Киев; 1968 — Шатору; 1970 — Дармштадт; 1971 — Лондон; 1973 — Саппоро и Торонто; 1975 — Лима; 1978 — Майами; 1980 — Ганновер и Лион; 1981 — Гент; 1984 — Неаполь, Копенгаген, Таксон и Миннеаполис; 1985 — Ханой, Варнсфелд, Брюссель, Гавана, Мар-дель-Плата, Ла-Пас и Нью-Йорк; 1986 — Монтевидео, Куритиба, Бразилиа, Эдмонд и Манила; 1987 — Бангкок, Вашингтон и Уоллонгонг; 1988 — Нагоя, Тококу, Кансай, Котбус, Финикс и Буэнос-Айрес; 1989 — Сеул, Сидней, Гёдёллэ, Казерта, Тель-Авив, Анкара и Касабланка; 1990 — Мехико, Сантьяго, Тайбэй, Рим и Загреб; 1991 — Техас, Белград и Брно...

Понятно, что этот процесс имеет свои приливы и отливы; организованные группы любителей Шопена не только появляются, но иногда и исчезают. Так или иначе, мы можем быть абсолютно уверены в том, что число людей, для которых слово «Шопен» связано с неповторимыми переживаниями, растет⁴⁴.

В 1936 году Юлиан Тувим выразил свое отношение к Шопену словами, звучащими, быть может, излишне экзальтированно, зато очень хорошо передающими суть того феномена, «научный» ключ к которому все еще предстоит найти музыковедам — специалистам по рецепции: «Шопен был величайшим из всех испытанных мною художественных потрясений. Мое обожание Шопена постоянно росло и все еще растет; я считаю его чудеснейшим явлением не только в истории польской поэзии, но и во всем мировом искусстве»⁴⁵.

В ПОИСКАХ АУТЕНТИЧНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ: ШОПЕНИСТИКА

1. Стили исполнительской интерпретации

Традиции пианистического истолкования музыки Шопена были заложены теми из его учеников, которые наиболее отчетливо осознали, что им предстоит сыграть роль посредников между Шопеном и следующими поколениями. Речь идет прежде всего о Томасе Теллефсене, которому Шопен доверил завершение своего фортепианного *Метода*, и о Кароле Микули, выдающемся педагоге, чье исключительно глубокое понимание шопеновских намерений и замыслов засвидетельствовано его учениками — Александром Михаловским, Раулем Кочальским и Морисом (Маурыцы) Розенталем. Значительный вклад в формирование пианистической традиции внесли также Камиль О'Мира-Дюбуа, Ф. Мюллер-Штрайхер, Марцелина Чарторыска и Жорж Матиас. Преемственность стиля интерпретации обеспечивалась непосредственно в процессе преподавания; педагогическая деятельность шопеновских учеников дополнялась редактированием изданий, отражавших особенности этого стиля, и словесными высказываниями, комментирующими те или иные его аспекты.

1. Разновидности исполнительского стиля. Их немало, и они возникали тогда, когда принципы «школы Шопена» вступали во взаимодействие с особенностями темперамента и характера представителей следующих поколений и с ведущими тенденциями различных стилистических периодов. Различия между стилями обуславливались диалектикой двух пар тенденций, процедур и установок. Во-первых, это диалектика стремления исполнять музыку в соответствии

с традицией (то есть дополняя нотный текст набором неписанных, но «обязательных» условностей) и стремления играть непосредственно по «уртексту», безотносительно к навязываемым традицией условностям. Во-вторых, это диалектика «актуального» исполнительского стиля (модернистского, экспрессионистского, неоклассицистского) и ярко индивидуальной интерпретации, не поддающейся диктату стиля или моды, опирающейся на собственные представления о музыке. Ясно, что в полноценной интерпретации все четыре тенденции играют существенную роль. Но какая из них должна доминировать в аутентичном исполнительском стиле? На этот вопрос ответила Марцелина Чарторыска — ученица Шопена, которую многие считали едва ли не его глашатаем: «Необходима интуиция, а не традиция; необходима такая работа, которая временами способна пробудить интуицию. [...] Я прихожу к выводу, что традиция — это пустой звук: если работа не пробуждает интуицию, традиция бесполезна»⁴⁶.

Стилистические различия, проявляющиеся при исполнении музыки Шопена, уже подвергались первоначальному музыковедческому анализу. З. Хехлинска (Z. Chechlińska, 1959) различает два основных типа интерпретации: романтический и классицистский. Признаки первого — подчеркивание экспрессивной стороны произведения, акцентирование контрастов; признаки второго — подчеркивание конструктивного аспекта, смягчение контрастов. Несколько более дифференцированную типологию предложил Ю. Каньский (J. Kański, 1959), выдвинув новый параметр характеристики и одновременно ее новый тип — виртуозную интерпретацию. Он выделяет шесть разновидностей стиля, связывая каждую из них с индивидуальной манерой тех или иных пианистов. Согласно Каньскому, романтический стиль представляли Падеревский, Кочальский и Малцужинский, классический — Годовский, Итурби и Гилельс, чисто виртуозный — Горовиц, романтически-виртуозный — Фридман, Рахманинов и Артур Рубинштейн, классически-виртуозный — Соломон и Ян Экер.

Исследование «польской школы» интерпретации Шопена, предпринятое Й. Бауман (1988), позволило сформулировать несколько констатаций общего характера и предложить типологию, основанную на дифференциации поколений. Согласно исследовательнице, специфика польской школы определяется романтическим пониманием пианистического искусства. Этот романтический «тон» или аспект подвергался модификациям, которые могли быть обусловлены как индивидуальным своеобразием исполнителей, так и тенденциями тех или иных стилистических эпох. Но основная направленность неизменно оставалась «подчеркнуто романтической»⁴⁷. Бауман возводит польскую школу к двум взаимодополняющим ориентациям, одну из которых представляет поэтичный и благородный лиризм Александра Михаловского, тогда как другую — полнозвучная, масштабная виртуозность Теодора Лешетицкого. Каждое из последующих четырех поколений по-своему модифицировало польскую романтичность, иногда полностью отбрасывая ее или акцентируя одновременно с ней почти полярно противоположный стиль интерпретации. Так, хотя первое поколение легендарных виртуозов состояло из пианистов, игравших с особой страстью и романтическим подъемом (И. Я. Падеревский, М. Розенталь, Ю. Сливинский, З. Рабцевич, И. Фридман, Ю. Турчинский), параллельно существовала формация, тяготевавшая к интеллектуально-

му и объективному, «классицистскому» подходу (М. Мошковский, Х. Мельцер, Л. Годовский)⁴⁸. Во втором поколении (З. Джевецкий, Я. Сметерлин, С. Аскенасе, Б. Войтович, С. Шпинальский и Х. Штомпка) «преобладало стремление представить творчество Шопена в чистой форме, свободной от «налета чрезмерного субъективизма»» (З. Джевецкий)⁴⁹, что означало усиление классицистской тенденции. В игре третьего поколения (Я. Экер, В. Маллужинский, В. Кендра, Х. Черны-Стефаньска, Р. Смендзянка, Б. Хессе-Буковска, А. Харасевич и др.), несмотря на вторжение «современных» тенденций, сохранились многие романтические качества. Четвертое и последнее поколение — ведущий представитель которого, Кристиан Цимерман, репрезентирует, по мнению Бауман, «деромантизированный романтизм», а его виднейшие коллеги (Я. Олейничак, К. Яблоньский, П. Палечны) так или иначе тяготеют к этому же типу, — трансформировало этот «обедненный романтизм» в «сонористический витализм»⁵⁰ — полнозвучное выражение жизненной силы.

Как видим, авторы, разрабатывающие типологию в исполнительском искусстве — то есть в сфере, которая по своей природе плохо поддается систематизации, — не приходят к полностью убедительным результатам и неизбежно сталкиваются с теми или иными исключениями из правил. Представляется, что совокупность дифференциальных признаков, сопоставляемых по принципу бинарных оппозиций, должна подбираться более изобретательно, с учетом большего числа нюансов. В этом можно убедиться, анализируя характеристики, которые на протяжении истории критической рецепции давались игре шопенистов разных поколений. Игра «простая и естественная» (слова Я. Клечиньского) противопоставлялась игре «экзальтированной, манерной, искусственной» (слова А. Жиды); игра лирическая, «женственная», богатая полутонами — игре драматической, «мужественной», лишенной тонких оттенков; виртуозная игра — интимной; блестящая игра, нацеленная на внешний эффект, — исполнению «интровертного» типа; манера, рассчитанная на большую концертную эстраду, — камерной манере, уместной в небольших помещениях. Наконец, игра, акцентирующая темброво-мелодические аспекты музыки (М. Поллини), противопоставляется игре, в которой на первый план выходят динамические, ритмические и агогические факторы (И. Погорелич). Нет нужды говорить, что все множество различий этим далеко не исчерпывается.

Безотносительно ко всевозможным характеристикам и противопоставлениям возникает вопрос об аутентичности: насколько интерпретация данного пианиста согласуется с тем стилем игры, который «адекватен» музыке Шопена? Анализу этой проблемы посвящены две монографии англоязычных исследователей. Томас Хиггинс (Higgins, 1967) вывел собственный «канон» аутентичной интерпретации, опираясь на анализ автографов и сопоставление музыкальной нотации с совокупностью возможностей и ограничений, определяемых свойствами современного Шопену инструментария. Путь далек, результаты — относительны. Дж. Метьюэн-Кэмпбелл (J. Methuen-Campbell, *Chopin playing. From the composer to the present day*, 1981) опирается на сообщения очевидцев и — в той степени, в какой это возможно, — на звуковые документы (записи). Естественно, он доверяется также собственным ощущениям и интуиции — ведь удовлетворительный объективный метод оцен-

ки интерпретации, как известно, все еще не найден. Осуществленное им сравнение национальных пианистических стилей на примере искусства их видных представителей само по себе весьма ценно. В другом своем тексте (1988) Метьюэн-Кэмпбелл демонстрирует перспективы сравнительного анализа записей. Он сравнивает игру четырех мэтров — Р. Пюньо, А. Михаловского, М. Розенталя и Р. Кочальского; трое последних — воспитанники Микули. Исследователь приходит к выводу, что только Кочальского можно назвать пианистом, «чье увековеченное в записях наследие, несомненно, связывает нас с тем, что ведет свое происхождение от самого Шопена»⁵¹, и завершает работу ссылкой на суждение М. Чарторыской: музыка Шопена «допускает столько разных интерпретаций, сколько существует музыкальных индивидуальностей: навязывать ей требования сухой традиции — значит обеднять ее»⁵².

2. Глазами пианистов. Многие пианисты высказывались не только через посредничество клавиатуры, но и с помощью пера. В результате сложилась обширная антология суждений, убеждающая в справедливости слов М. Чарторыской о возможности существования множества равноценных интерпретаций. Но действительно ли они равноценны? При чтении этих текстов создается впечатление, что почти каждый автор убежден, будто именно он владеет окончательной истиной. Однако такой подход вовсе не следует считать порочным. Во-первых, он свидетельствует о стремлении найти и увековечить «идеальную» — иными словами, аутентичную — интерпретацию; во-вторых, различные мнения подтверждают или дополняют друг друга.

Первые суждения были высказаны теми, кто слушал игру Шопена, кто испытал на себе его методику и осознал необходимость увековечить ее нормы. Среди них — В. фон Ленц (1872), А. Ф. Мармонтель (1876), К. Микули (1880), Ж. Матиас (1897), Ф. Планте (1910) и Ф.-А. Перю (1913), а также ученицы Шопена, чьи свидетельства были записаны другими (Ф. Мюллер-Штрайхер, К. О'Мира-Дюбуа, М. Чарторыска). В некоторых высказываниях ощущается отсутствие дистанции, что, впрочем, до известной степени естественно.

Следующие поколения пианистов восприняли представления своих учителей о шопеновском стиле игры и обогатили их, опираясь на собственный пианистический опыт. Список открывается двумя сериями выступлений Я. Клециньского (1879) и завершается текстом Яна Экера (1988); оба автора были весьма влиятельны и отстаивали чистоту стиля. Клециньский писал: «Простота и чистота стиля важнее всего остального»⁵³. Согласно Экеру, в самом тексте произведений Шопена «можно найти зафиксированные с абсолютной точностью, только ему свойственные пианистические приемы», а исполнитель обязан прежде всего задаться вопросом: «Как Шопен представлял себе превращение графического знака своей музыки в звуковой образ?»⁵⁴. Заслуживают внимания мысли, вышедшие из-под пера Рауля Кочальского (1909 и 1936) и Рауля Пюньо (1909, 1912), Игнацы Я. Падеревского (1910) и Леопольда Годовского (1910), Альфреда Корто (1928) и Артура Рубинштейна (1936, 1958), Александра Михаловского (1932) и Збигнева Джебевского (1934, 1954), Генриха Нейгауза (1949) и Бронислава фон Позняка (1949), Пауля Бадур-Скоды (1956) и Яна Сметерлина (1968). Свое мнение о музыке Шопена (и одновременно представление о том, как ее нужно исполнять) Рубинштейн

обобщил в следующих словах: «По своей творческой организации это был композитор героический, по организации эмоциональной — олицетворение мягкости и деликатности. Его мир, со всеми своими бесчисленными богатствами, заключен между этими двумя полюсами»⁵⁵.

2. Фиксация наследия и стиля игры

1. Нотные издания. Собрания произведений Шопена, выходившие, как правило, под редакцией концертирующих пианистов или связанных с фортепиано видных композиторов, в высшей степени красноречиво свидетельствуют об изменчивости стиля интерпретации. Их общую характеристику дал Ян Экер во вступительной статье к упомянутому выше *Национальному изданию* (1974). Их анализ, с разных точек зрения, предприняли также З. Хехлинська⁵⁶, Т. Д. Турло и Г. Белотти. В результате у нас есть основания утверждать, что история редактирования произведений Шопена распадается на четыре этапа, каждый из которых отражает тенденции, свойственные соответствующему периоду истории музыки: (1) этап непосредственной традиции (издания, осуществленные поколением учеников); (2) этап опосредованной традиции; (3) этап независимых интерпретаций (издания, осуществленные поколением «великих виртуозов»); (4) этап интерпретаций, основанных на научной критике источников.

Для изданий, осуществленных учениками и другими непосредственными свидетелями (1860—1880), характерен пиетет к исходному тексту, стремление сохранить его, дополняя только личными наблюдениями. К этому ряду относятся издания, вышедшие под редакцией Т. Теллефсена (Париж, издательство Richault, 1860—1880), Ф.-Ж. Фети (Париж, Schoenberger, 1860), А. Мармонтеля (Париж, Neugel, после 1867) и К. Микули (Лейпциг, Kistner, 1880); последний воспользовался отметками, сделанными рукой Шопена на экземплярах, принадлежавших его ученицам Ф. Мюллер-Штрайхер, Д. Потоцкой и М. Чарторыской. В тот же период собрания без указания имени редактора были опубликованы Стелловским в Москве (1861) и Гебетнером и Вольфом (Gebethner und Wolff) в Варшаве (последнее — в корректуре Ю. Новаковского, 1863).

Издавания, представляющие этап опосредованной традиции (1873—1882), характеризуются позитивистской тенденцией к опоре на источники и к полноте. В собрания сочинений включаются также ранее неопубликованные пьесы. Важнейшие издания этого рода вышли под редакцией К. Клиндворта (Москва, издательство Юргенсона, 1873—1876; Берлин, Bote und Bock, ок. 1880), К. Райнеке (Лейпциг, Breitkopf und Härtel, 1875—1880), В. Баргиля и других, включая И. Брамса (Лейпциг, Breitkopf und Härtel, 1878—1880; среди попечителей издания были Ф. Лист и О. Франкомм), Г. Шольца, которого, по-видимому, консультировал Ж. Матиас (Лейпциг, Peters, 1879), и Я. Клечиньского, пользовавшегося замечаниями М. Чарторыской (Варшава, Gebethner und Wolff, 1882).

Редакции независимых интерпретаторов, выдающихся виртуозов и композиторов, прежде всего свидетельствуют о манере игры редакторов. Это своего рода адаптации шопеновского «камерного стиля» к стилю большой концертной эстрады. В них часто встречаются дополнительные обозначения экспрес-

сии, динамики и артикуляции; отношение к источникам может быть достаточно вольным. Среди репрезентативных изданий этого периода — работы Р. Пюньо (Вена, Universal Edition, 1898–1903), И. Фридмана (Лейпциг, Breitkopf und Härtel, 1913: одна из самых известных и значительных редакций), К. Дебюсси (Париж, Durand, 1915–1916), Э. Зауэра (Майнц, Schott, 1918–1923), А. Бруньоли (Милан, Ricordi, 1929–1937), А. Корто (Париж, Senart-Salabert, 1929–1947), А. Казеллы, завершенная Г. Агости (Милан, Curci, 1940–1950), и Г. Нейгауза и Л. Оборина (Москва, Музгиз, 1951–1960).

Издания, основанные на научной критике источников, отражают характерную для современной редакторской практики тенденцию к очищению аутентичного текста («уртекста») от позднейших «наслоений». Интерпретаторское вмешательство минимально; элементы, добавленные редактором, должны быть графически выделены. К этому типу относятся издания под редакцией Э. Ганша, который воспользовался учебными экземплярами Дж. Стирлинг (Лондон, Oxford-Press, 1928), И. Я. Падеревского, Ю. Турчиньского и Л. Бронарского — подлинного редактора *Полного собрания сочинений Ф. Шопена* (Варшава и Краков, Общество им. Ф. Шопена и издательство PWM, 1949–1961), Э. Циммермана и других (Мюнхен и Дуйсбург, Henle, с 1956) и Я. Экера — так называемое Национальное издание (Варшава и Краков, Общество им. Ф. Шопена и издательство PWM, с 1967).

Определение ценности изданий зависит от того, какие критерии мы выбираем. Одним из критериев может быть «чистота» или аутентичность воспроизведения композиторского замысла (Я. Экер, 1974), выступающая «канонической» основой для любой индивидуальной интерпретации. Критерием может стать и то, насколько качественно и убедительно редактор восполняет не вполне ясно изложенные места, если «исходная форма текста уже недостаточна» (Z. Chechlińska, 1960). В подобных случаях редакция, естественно, служит только фиксации «интерпретационных преобразований произведения» (Т. D. Turło, 1969).

2. Звуковые издания. Первые записи музыки Шопена появились спустя четверть века после того, как Эдисон изобрел фонограф. Поначалу записываться могли только миниатюры; чтобы уместить некоторые пьесы на пластинке, их приходилось сокращать. Историки фонографии сообщают⁵⁷, что первым произведением Шопена, выпущенным на граммофонной (так называемой берлинеровской) пластинке, стала, как ни странно, не фортепианная пьеса, а песня (*Желание*), исполненная забытой ныне певицей (сопрано) Катрин Зенгер-Беттак на немецком языке. Знаменитые пианисты начали записываться лишь два года спустя, в 1903-м.

За первые десять лет вышли в свет записи Р. Пюньо (1903: Траурный марш из *Сонаты b-moll*, *Колыбельная*, *Экспромт As-dur*, *Ноктюрн Fis-dur*; 1904: *Вальс As-dur* из оп. 34), Ю. Гофмана (1904: *Полонез A-dur*), А. Михаловского (1904: *Вальс Des-dur*; 1905: *Вальс cis-moll* из оп. 64), В. Пахмана (1907: *Баркарола* с купюрами, *Прелюдия F-dur*, *Вальсы Des-dur* и *cis-moll*), В. Бакхауза (1908: *Прелюдия C-dur*) и И. Я. Падеревского (1911: *Полонезы es-moll* и *A-dur*, *Ноктюрны* из оп. 9 *F-dur* и *Fis-dur*; 1912: *Колыбельная*, этюды и мазурки).

Шопеновская фонография росла как снежный ком. Без особого преувеличения можно утверждать, что в ней фигурируют записи всех мало-мальски заметных пианистов. В историческом каталоге Ю. Каньского, далеко не полном и охватывающем по большей части записи, вышедшие до эпохи долгоиграющих пластинок, упоминаются работы 387 пианистов. После 1950 года, когда пластинки на 78 оборотов были вытеснены долгоиграющими, а тем более с начала 1980-х, когда появились компакт-диски, это число возросло во много раз; ныне оно практически не поддается определению. Оценить столь обильный материал трудно, если не сказать невозможно. Тем не менее некоторые отважные исследователи пытаются это сделать; таков Дж. Метьюэн-Кэмпбелл, автор исторического обзора записей шопеновской музыки (J. Methuen-Campbell. *A historical survey of Chopin on disc*, 1992).

Музыка Шопена фигурирует в каталогах всех ведущих фирм звукозаписи, начиная с компании Gramophone and Typewriter Ltd. — предшественницы His Master's Voice. Сохранился ряд исполнений, зафиксированных на пианоле и некоторых других ранних звукозаписывающих устройствах. В исторических записях запечатлелись следы исполнительской традиции XIX века — такие, как характерная манера игры *rubato*, несовпадение атаки в правой и левой руках, октавные удвоения в басу, индивидуальные «добавления» в авторский текст. На современных носителях фиксируются как единственные в своем роде концертные интерпретации, так и — значительно чаще — работы, выполненные в «стерильных», не подверженных внешним воздействиям условиях студии. Вместо относительно коротких жанрово дифференцированных программ, хронометраж которых определялся ограниченной вместимостью старых пластинок, распространение получили записи произведений одного жанра. Делом чести многих пианистов, в особенности же звукозаписывающих фирм, стали полные собрания пьес определенных жанров (все баллады, все ноктюрны, все полонезы и т. п.) или даже всего композиторского наследия Шопена. Всю или почти всю музыку Шопена записали А. Рубинштейн, К. Аррай, Н. Магалов, В. Ашкенази, А. Харасевич, М. Магин, Э. Осиньска, И. Бирет, Г. Олсон и некоторые другие пианисты.

В распоряжении исследователей, занимающихся проблемами интерпретации, имеется поистине грандиозный материал. Он предоставляет неограниченные возможности для сравнений как в синхроническом, так и в диахроническом разрезе. Но на сегодняшний день эти возможности использованы лишь в самой незначительной степени. Агогический аспект интерпретаций интересно анализирует Ю. Каньский (J. Kański, 1959), ритмический — У. Г. Хейлес (W. H. Heiles, 1965). В работе К. Ющиньской (K. Juszczynska, 1981) осуществлен сравнительный анализ шопеновских интерпретаций одного пианиста (Юзефа Гофмана), а в статье Л. Г. Шаффера (1994) — сравнительный анализ интерпретаций одной пьесы⁵⁸.

3. Фортепиано после Шопена

1. Концертная практика. В применении к музыке Шопена она уже давно и традиционно связана с формами сольного концерта и конкурса. Монографические сольные концерты и конкурсы — почти исключительная прерогатива Шопена. Если не считать особых случаев — таких, как юбилейные торжества или

так называемые исторические концерты, — фортепианную музыку других композиторов (за исключением Бетховена, Скрябина и немногих других, в определенные периоды и в определенных кругах) не принято выносить на эстраду в виде монографических программ. Благодаря своему монографическому характеру Шопеновский конкурс может считаться мероприятием если не уникальным, то, по меньшей мере, весьма редким. Феномен музыки Шопена таков, что слушатели — в том числе не принадлежащие к музыкальной или интеллектуальной элите — нуждаются в постоянном, а не спорадическом контакте с ней. По данным исследовательницы Д. Пистоне, обобщившей информацию о месте музыки Шопена в парижской концертной жизни, «в 1900 году произведения Шопена занимали в концертном репертуаре второе место, сразу после Бетховена, то же имело место в 1913 году, тогда как в 1960 году Шопен оказался на первом месте, которое сохраняет за собой доныне» (1988)⁵⁹.

Сольные публичные концерты с программами, составленными исключительно из собственных произведений, в 1840-х годах начал давать сам композитор. Этот обычай вскоре с успехом переняли другие исполнители. С шопеновскими программами достаточно рано стал выступать Г. фон Бюлов, а из польских пианистов — Юзеф Венявский. Окончательно утвердил эту практику Антон Рубинштейн: в сезоне 1885/86 он представил в ряде стран Европы обширную шопеновскую программу, включенную в состав цикла семи концертов, охвативших историю сольной фортепианной музыки. В первые десятилетия XX века циклы сольных концертов из произведений Шопена давали Рауль Кочальский и Альфред Корто. По случаю столетия со дня рождения композитора (1910) во Львове силами ряда польских пианистов было продемонстрировано так называемое «живое издание» значительной части шопеновского наследия; полное «живое издание» удалось осуществить в Польше в 1949 году. В нескольких местах, связанных с жизнью Шопена, сложилась традиция фестивалей. С 1946 года шопеновские фестивали проводятся в Душниках, с 1959-го — в Марианских Лазнях, с 1968-го — в Ноане и окрестностях, с 1980-го — в Вальдемосе, с 1981-го — в Антонине, с 1983-го — в Париже, а с 1985-го — в Гаминге (Нижняя Австрия).

В XX веке, в связи с повышением частоты музыкальных мероприятий и ростом весомости музыкальных событий, связанных исключительно (или почти исключительно) с шопеновской музыкой, возник термин «шопенист». Так именуют пианистов, специализирующихся на музыке Шопена и исполняющих ее в манере, которая идентифицируется с общераспространенным, скорее поверхностным представлением о шопеновском стиле игры. Это прежде всего продолжатели великой романтической традиции — вначале Р. Кочальский, после него Х. Штомпка, В. Малцужиньский и А. Харасевич, а также масштабные и разносторонние пианисты наподобие Игнацы Фридмана, Артура Рубинштейна или Марты Аргерич. В интерпретацию Шопена они внесли элементы новые, но не противоречащие традиции.

Вопросам, связанным со стилем интерпретации Шопена, в Польше всегда придавалось очень большое значение. Уже в 1856 году варшавский критик Ю. Кениг охарактеризовал игру знаменитого Сигизмунда Тальберга следующими словами: «Это была пародия на Шопена, выполненная в духе Листа». Столетие спустя,

в дни шопеновских конкурсов, обсуждение всевозможных аспектов интерпретации принимает характер общенациональной дискуссии.

2. История конкурса, описанная вначале Я. Проснаком (J. Prosnak, 1970), Е. Вальдорфом и С. Высоцким (J. Waldorff, S. Wysocki, 1980), а затем и его основателем, Ежи Журавлевым (J. Żurawlew, 1995), представляет собой увлекательное чтение. Это история того, как из серьезного, но скромного замысла, поначалу ориентированного только на профессионалов, родилось событие, которое начиная с 1927 года, с перерывом на годы войны, каждые пять лет оживляет, электризует, иногда потрясает многочисленное сообщество тех, для кого музыка Шопена что-то значит. В 1960 году Зыгмунт Мычельский удивленно заметил: «Его слушают миллионы радиослушателей и телезрителей, тысячи увлеченно обсуждают стили игры — в трамваях слышатся разговоры не о боксе или борьбе, а о мазурках и балладах, об исполнении китайца, иранца или мексиканца. Искусство становится массовым. Из интимного переживания оно превращается в предмет споров и пари. Благодаря радио и телевидению оно достигает уголков, о которых его творцы даже не помышляли»⁶⁰.

Исходная идея была и остается простой: представить существующие в мире способы восприятия и понимания Шопена, чтобы на этой основе выбрать наиболее адекватную интерпретацию. И еще: сопоставить исполнения, глубоко укорененные в традиции, с такими звуковыми конкретизациями, которые выражают дух нашего времени.

Юри — что, конечно же, естественно — тяготеет к первой из этих тенденций. С самого начала в юри конкурса входили выдающиеся музыканты XX века. В разное время его членами были Александр Михаловский, Зофия Рабцевич, Маргерит Лонг, Эмиль Зауэр, Магда Тальяфери, Лазар Леви, Вильгельм Бакхауз, Карло Цекки, Стефан Аскенасе, Збигнев Джевецкий, Гуидо Агости, Артуро Бенедетти Микеланджели, Артур Рубинштейн, Надя Буланже, Витольд Люто-славский, Мечислав Хоршовский, Генрих Нейгауз, Владо Перлемютер, Никита Магалов, Пауль Бадура-Скода, Юджин Лист, а из недавних лауреатов конкурса — Витольд Малцужиньский, Хенрик Штомпка, Ян Экер, Марта Аргерич...

Вторая тенденция — что также вполне естественно — преобладала среди молодых пианистов со всего мира, съезжавшихся для участия в состязании, которое поначалу складывалось из двух, затем из трех, а под конец — из четырех туров. В первом конкурсе (1927) участвовали 26 пианистов из восьми стран, в десятом (1990) — в пять раз больше: 149 пианистов из 36 стран. Филтрацию участников от одного тура к другому обеспечивала продуманная система подбора репертуара. Неизбежно приходилось считаться с «математикой»: средним значением баллов, выставленных членами юри. И начались столкновения мнений, споры, демонстративные акции несогласных и послеконкурсная «болтовня после марша»⁶¹ на страницах периодических изданий. Многие решения юри удостоились полного одобрения критиков и публики. Лавры, присужденные Оборину, Унинскому и Заку, Шпинальскому, Штомпке и Малцужиньскому, Черны-Стефаньской, Харасевичу и Цимерману, Поллини, Аргерич и Олсону, не только не вызвали споров, но были восприняты с восторгом.

Но случались и моменты несогласия и даже конфликты. Артур Рубинштейн считал возможным выразить особое мнение, присудив мексиканцу М. Блоку (на VI конкурсе) собственную премию. Сообщество музыкальных критиков учредило специальную премию для «обиженных» конкурсантов: на VIII конкурсе ее получил Джеффри Суонн из США, на IX конкурсе — Джон Хендриксон из Канады, на XIII конкурсе — Нельсон Гёрнер из Аргентины. Самый большой скандал разразился на X конкурсе, когда в финал не был допущен Иво Погорелич — пианист, которого критики и слушатели считали главным претендентом на первую премию. В знак протеста два выдающихся пианиста — Никита Магалов и Марта Аргерич — вышли из состава жюри. Со всей остротой заявила о себе проблема, дававшая о себе знать и раньше: можно ли считать понятие «шопенист» синонимом понятия «пианист»? Существуют ли критерии, позволяющие считать сильного, творческого пианиста несостоятельным в качестве интерпретатора Шопена? До этого случая оба понятия в целом неплохо «рифмовались» друг с другом. Но не слишком ли ограниченны сложившиеся представления о том, что допустимо в Шопене? Каждому, кто слышал на конкурсе *Сонату b-moll* в интерпретации Погорелича, было ясно, что это «иной» Шопен — не тот, которого все хорошо знали по другим интерпретациям, но глубоко волнующий и в своем роде подлинный. «Он взволновал, восхитил, поразил», — можно было прочесть в одном из откликов⁶².

Конечно, существуют и другие аргументы — относящиеся, впрочем, не к изолированным случаям, а к ситуации в целом. Поколение признанных шопенистов, соглашаясь, что расширение границ интерпретационной «нормы» возможно и необходимо, старается защищать то, что принято считать «духом шопеновской музыки». По словам Регины Смендзянки (1998), «он выражается не в приторном сентиментализме или в головокружительной, но лишенной выразительности виртуозной эквилибристике; листовская бравурность, острая перкуSSIONность рояля XX века, звуковые поиски, вдохновленные звучанием современных электронных инструментов, — все это не имеет с ним ничего общего»⁶³. Опасения Арье Варди (1998), члена жюри конкурса 1995 года, судя по всему, связаны с другой тенденцией, а именно с возрастанием потребительского отношения к интерпретации. «В течение трех недель, на протяжении всего конкурса, я, в компании других членов жюри, коллег и друзей, выслушал игру 130 пианистов — лучших из лучших в мире. Хотя общий уровень был очень высоким, я лишь несколько раз испытал полное удовлетворение. И это в очередной раз заставило меня задуматься над тем, как трудно играть Шопена, и задаться вопросом: почему, несмотря на большую любовь всех пианистов к Шопену, лишь очень немногим из них удастся уловить и воплотить его особенную выразительность и еще меньшему числу — проникнуть в глубь его неповторимого стиля и прочувствовать его, что называется, изнутри? [...] Музыка Шопена требует полного эмоционального, личного и субъективного отождествления исполнителя с композитором, слушателя — с исполнителем. Вероятность такой сложной системы отношений невысока, поэтому любое событие, в котором достигнут этот идеал, становится незабываемым чудом. Все мы жаждем этого чуда и ради него приехали в Варшаву»⁶⁴.

Международный пианистический конкурс имени Шопена в Варшаве справедливо пользуется высокой репутацией. Но это не единственный конкурс, про-

грамма которого полностью или по большей части состоит из произведений Шопена. За последние годы число таких конкурсов выросло. В большинстве случаев это локальные мероприятия, ориентированные на Варшаву, способствующие выявлению и подготовке потенциальных лауреатов варшавского конкурса⁶⁵.

3. Пианистические школы. То, что такие школы существуют, мы в полной мере осознали благодаря Шопеновскому конкурсу. В этом международном состязании, как и в спортивных соревнованиях, каждый участник выступает под флагом своей страны, что более или менее равноценно принадлежности к соответствующей национальной или культурной школе.

До недавнего времени польская школа ощущала себя подлинной носительницей шопеновской традиции. Она унаследовала ее непосредственно от учеников Шопена (К. Микули и М. Чарторыской) или от их современников (Т. Лешетицкого, Я. Клечиньского, К. Таузига). В двадцатый век она вступила двумя поколениями виртуозов. Первое из них, постромантически-модернистское, представляли А. Михаловский, И. Я. Падеревский, М. Розенталь, И. Фридман и Р. Кочальский, второе, постромантически-неоклассицистское, — Ю. Гофман, А. Рубинштейн, З. Джевецкий. Затем на сцену вышли два очень разных поколения лауреатов шопеновских конкурсов: предвоенное (Х. Штомпка, С. Шпинальский, Я. Экер, В. Маллужиньский и др.) и послевоенное (Х. Черны-Стефаньска, Р. Смендзянка, А. Харасевич и др.). Поколение, переживающее ныне период пианистической зрелости, состоит из очень разных личностей и не сводится к общему знаменателю (П. Палечны, Я. Олейничак, М. Сосиньска, К. Цимерман, Э. Поблоцка и др.). Его можно назвать постмодернистским; творческие поиски его представителей осуществляются во всевозможных направлениях.

Тенденции «польской школы» особенно выразительно сформулировал в свое время (1956) Збигнев Джевецкий: «В зависимости от индивидуальности и душевного склада исполнителя подход к Шопену может быть разным, в диапазоне от конструктивного, тяготеющего к классицизму, до безудержно эмоционального или виртуозного. Но каждый из этих подходов должен быть подчинен атмосфере шопеновской музыки, которая всегда излучает блеск чистой поэзии и совершенна по форме, а ее благородная экспрессия свободна от внешнего пафоса и эффектов и опирается на «вокальность» каждой фразы, каждой фигуры или фиоритуры. Не следует пренебрегать элементом «импровизационности», если он обусловлен настроением исполнителя и не противоречит музыкальному содержанию. Главным свойством любой интерпретации должна быть искренность»⁶⁶. Тенденции стали до известной степени предписаниями. Польские шопенисты в большинстве своем вышли из школы Джевецкого или так или иначе соприкасались с ней.

Русская школа (которая долгие десятилетия именовалась «советской») неизменно сохраняла свой особый (хотя также славянский) стиль, восходящий к искусству Антона Рубинштейна и Феликса Blumenфельда. Благодаря Шопеновскому конкурсу мы смогли узнать ее лучше. В нем принимали участие и снискали успех представители всех трех главных школ — ученики К. Н. Игумнова (Л. Оборин, Б. Давидович), А. Б. Гольденвейзера (Г. Гинзбург, Р. Тамаркина) и Г. Г. Нейгауза (Я. Зак), а позднее и ученики этих учеников, включая таких ярких артистов,

как Владимир Ашкенази, Ирина Зарицкая и Станислав Бунин. Самые заметные особенности этой школы — абсолютное владение клавиатурой, масштабная «лепка» формы, напевность, полнота звучания. Вместе с тем, по мнению З. Джевецкого, «потрясающая техническая легкость» ведет «к злоупотреблению быстрыми темпами», а «склонность к листовским звуковым массам» — к «не самому изысканному качеству звучания»⁶⁷.

Шопен французской школы — скорее камерный, чем приспособленный к большой концертной эстраде (исключение — А. Корто), несколько менее эмоциональный, зато изысканный по колориту и артикуляции — был представлен на первых конкурсах интерпретациями Александра Унинского (1932) и Моник де ла Брюшольри (1937). Затем французская школа отошла на дальний план, давая о себе знать лишь sporadически. Лиризмом, живостью, красивым звуком запомнились французские участники конкурса Б. Ренжессан, М. Лафоре, Ж. М. Люизада, Ф. Гизиано.

У других европейских школ случались разве что свои шопеновские «моменты». Из немецких пианистов понимание Шопена обнаружила (на III конкурсе) Эдит Аксенфельд, которую Ежи Журавлев в своих заметках назвал «незаурядной, зрелой пианисткой» и «превосходным музыкантом»⁶⁸. Из итальянцев блеснул только один пианист, зато его слава вскоре разнеслась по всему миру; это был Маурицио Поллини, в чьем искусстве абсолютная точность соединилась с красотой звучания. Свой «звездный час» был и у венгерской школы: на II конкурсе интересно выступили Имре Унгар и Лайош (Луис) Кентнер.

Американская школа — ответвление европейской — долго созревала до того момента, когда ее представители смогли заявить о себе на конкурсе в полный голос. Это произошло в 1965 году благодаря выступлению Э. Ауэра. Американский пианизм подтвердил свое значение пять лет спустя интерпретациями Г. Олсона, Ю. Инджича и Э. Акса. Все они (а позднее также Д. Креймер и К. Кеннер) внесли в шопеновское исполнительство новый аспект: отход от условностей, навязанных традицией. Своего Шопена, лишённого поэтичности, интимности и романтизма, они играли крупным звуком, без особых нюансов, зато пианистически ярко и безошибочно.

Иные аспекты шопеновской музыки выявились благодаря другим неевропейским «школам» — дальневосточной и латиноамериканской, — которые также не без труда сумели утвердиться в конкурсном пространстве. Характер и возможности дальневосточного пианизма раскрылись вместе с талантами Фу Чуна (Китай) и Дан Тхай Шона (Вьетнам), чье искусство отличали такие качества, как тонкое ощущение тембра и деликатный лиризм. Аналогичные качества обнаружили японские конкурсантки Киёко Танака, Хироко Накамура, Мицуко Утида, Хики Кояна. Представляется, что сходства между этими пианистками больше, чем различий; не исключено, что данная поэтика интерпретации вообще не предполагает подчеркивания исполнительской индивидуальности. Иное дело — ибероамериканское понимание и ощущение шопеновского стиля: здесь интерпретация просто не может не быть отмечена яркой личностной печатью. Все пианисты, представлявшие на конкурсах этот регион, — М. Блок (Мексика), М. Аргерич и Н. Гёрнер (Аргентина), А. Морейра-Лима и Д. Каско (Бразилия), Э. Жук

(Венесуэла) и Б. Урибе (Колумбия), — через музыку прежде всего выражали себя. Наиболее ярко «своего» Шопена продемонстрировала Марта Аргерич. Во время конкурсных прослушиваний Ежи Журавлев отмечал: «чудесно, потрясающе» (о *Мазурках* op. 59), «захватывают дух» (об октавах в *Этюде h-moll*), «свободно, стихийно» (о *Скерцо cis-moll*).

Наконец, нельзя не упомянуть о том, что особые способности к интерпретации музыки Шопена неизменно обнаруживали музыканты еврейского происхождения, безотносительно к тому, какую именно школу они представляли.

ПОПЫТКИ ПОСТИЧЬ СУТЬ ФЕНОМЕНА: ШОПЕНОВЕДЕНИЕ

1. Направления и поиски

Начало шопеноведению положила статья Ж.-Ф. Фети *Шопен* в третьем томе его биографического словаря музыкантов (J.-F. Fétis, *Biographie des musiciens*, Брюссель, 1837–1854). Помимо перечисления биографических фактов и списка созданных к тому времени произведений, текст Фети содержит элементы характеристики и оценки творчества композитора. Шопен назван «виртуозом фортепиано и выдающимся композитором», который «достиг блестящего успеха благодаря оригинальности исполнения и самой музыки»; отмечено, что его появление в Париже «вызвало настоящую сенсацию», ибо «его стиль фортепианной игры, равно как и его композиции, не выказывали никакого сходства с тем, что к тому времени было известно»⁶⁹. Таким образом, в начале всего было удивление и осознание невозможности ограничить «феномен» рамками какой-либо готовой категории. Музыкальная наука — теперь уже в качестве специализированного «шопеноведения», представленного большим числом исследователей в разных странах, — испытывает похожие ощущения поныне.

Направленность и эволюция шопеноведения, естественно, определялись актуальными тенденциями мирового музыкознания, но отчасти зависели и от перипетий истории рецепции, от ритма годовщин. К тому же в разных странах исследования приобретали различный характер. В странах немецкого, а позднее и английского языка доминировала формально-аналитическая установка, тогда как в романских странах основное внимание уделялось биографике и проблемам рецепции в широком смысле. Шопеноведение разделилось на несколько само-

стоятельных, неравномерно развивающихся субдисциплин. Это, во-первых, эвристическое шопеноведение, которому то и дело приходится заниматься новыми источниками, обнаруживаемыми, как правило, совершенно неожиданно; во-вторых, биографическое шопеноведение, постоянно сталкивающееся с многочисленными вопросами; в-третьих, аналитическое шопеноведение, рассматривающее музыку как таковую во всем богатстве ее внутренних связей; наконец, в-четвертых, эстетическое шопеноведение, нацеленное на синтез, на поиски смысла, ценности и места в культуре с помощью методов феноменологии и герменевтики, семиотики, структурализма и любых новых подходов, рождающихся в недрах науки. Научные парадигмы менялись; как раз в наше время шопеноведение осваивает новую парадигму. Злоупотребление методом редукции сплошь и рядом приводило к тому, что в формальных описаниях терялась суть шопеновской музыки. Ныне, в попытках найти эту суть, углубляются исследования в сфере экспрессии (через которую музыка Шопена оказывает свое воздействие) и расширяется контекст шопеноведения в целом (что позволяет лучше уяснить роль и значимость музыки в пространстве культуры).

2. Смены интересов

Хотя шопеноведение развивается континуально, смены его интересов видны невооруженным глазом. В истории шопеноведения можно выделить несколько периодов, которые различаются кругом исследуемых вопросов, распределением акцентов и эстетической ориентацией.

Первый период шопеноведения (до Первой мировой войны) можно назвать предварительным, «донаучным». Он проходил в два этапа. Вступительный, «позитивистский» этап заключался в собирании источниковедческого материала. В этой области особенно велики заслуги Маурыцы Карасовского, Оскара Кольберга, Марцели Антони Шульца и Фридриха Никса. Записывая сообщения свидетелей, они реконструировали события жизни композитора, а их кропотливая работа по сбору автобиографических источников — нотных рукописей и писем — позволила дополнить образ творчества, обогатить его биографический и исторический контекст. Осуществленные тогда же попытки синтеза воплотились в текстах различного объема и характера. Среди авторов этих текстов — М. А. Шульц (1873), И. Шухт (1879), Я. Клечинский (1879 и 1886), В. Желеньский (1899) и З. Носковский (1902). Первой крупной работой, обобщившей известные к тому времени источники и вместе с тем содержащей собственный комментарий, стала богатая по материалу монография Ф. Никса (1888).

Кульминационный этап данного периода пришелся на годы модернизма. Значительное участие в нем приняло польское музыкознание, которое как раз тогда формировалось как подлинно научная дисциплина. Затрагивались самые разнообразные вопросы: воздействие музыки Шопена (А. Хыбинский), особенности шопеновской гармонии (З. Яхимецкий, С. Невядомский), специфика *tempo rubato* (Л. Каменьский), характер шопеновских песен (Х. Опеньский). Появились монографические очерки Х. Опеньского (1909) и А. Полинского (1914). К источниковедческой базе добавилось собрание М. Карловича (1904). Высшим до-

стижением всего периода стал, несомненно, обобщающий трехтомник Ф. Хёзика (1910); хотя этот труд не свободен от ошибок, он, по мнению К. Кобылянской, «доныне остается [...] непревзойденным»⁷⁰. Среди монографий, созданных иностранными музыковедами, — работы Дж. Хьюнекера, В. Шарлитта, А. Вайсмана и Г. Ляйхтентритта. Генрих Шенкер включил музыку Шопена в сферу своих аналитических исследований. Характернейший документ этого периода — знаменитый текст И. Я. Падеревского (1910), в котором Шопен представлен как символическая ценность: символ нации и ее борьбы за свободу.

Ведущую идею второго (межвоенного) периода сформулировал Кароль Шимановский; она заключалась в признании Шопена мастером музыкальной формы. В шопеноведении сложилась особая специализация — аналитическая. На начальном этапе исследователи концентрировали внимание на отдельных элементах музыки — фактура (Б. Вуйчик-Койпрулиан) и мелодическая орнаментика (Дж. Данн) — и на избранных жанрах — сонатах (Х. Опеньский), рондо (В. Хжановский), песнях (С. Барбаг) и мазурках (В. Тугутт). Мазурки стали исходным пунктом для анализа структурных связей между творчеством Шопена и фольклором (Х. Виндакевич). Вершиной аналитического шопеноведения этого периода явился знаменитый трактат Г. Ляйхтентритта *Анализ фортепианных произведений Шопена* (*Analyse der Chopinschen Klavierwerke*, 1921–1922). Своеобразный опыт синтеза, основанный на динамичном взаимодействии различных эстетических тенденций, осуществил Здзислав Яхимецкий (1927).

Тридцатые годы были отмечены серией еще более фундаментальных обобщающих работ, созданных ведущими шопеноведами эпохи. В своей монографии *Мелодика Шопена* (*Melodyka Chopina*, 1930) Бронислава Вуйчик-Койпрулиан изложила итоги исследований, основанных преимущественно на теориях Э. Курта и Г. Мерсмана⁷¹. М. Оттих, отталкиваясь от трудов А. Шеринга и Р. Лаха, вновь обратилась к проблеме орнаментики и убедительно показала, что эта техника играет у Шопена в высшей степени существенную роль — как на уровне конкретных произведений, так и на уровне стиля в целом (*Фортепианная орнаментика Шопена* [*Chopins Klavierornamentik*], 1938). Джералд Абрахам опубликовал первый опыт обобщающей характеристики шопеновского творчества с точки зрения его стилистической уникальности (*Музыкальный стиль Шопена* [*Chopin's musical style*], 1939); Вячеслав Пасхалов кратко — и, к сожалению, несколько поверхностно — описал совокупность связей музыки Шопена с польским фольклором (1941). Вершина периода — монография Людвика Бронарского *Гармонический язык Шопена* (*Harmonika Chopina*, 1935). При всей эклектичности и устарелости своей методологии эта работа в высшей степени фундаментальна и свидетельствует о превосходном знании шопеновского творчества; она доныне представляет собой важный ориентир. По справедливому мнению М. Голомба, монографию Бронарского следует признать «не просто самым выдающимся достижением межвоенного шопеноведения в международном контексте изучения творчества композитора, не просто обобщением определенного этапа исследований. [...] Ее, в контексте европейского музыковедения, следует признать также единственной в своем роде монографией, охватывающей проблематику гармонического языка композитора-романтика во всей ее целостности»⁷².

Среди работ, характерных для шопеноведения последних предвоенных лет, выделяются монографические исследования, посвященные одному произведению (Л. Мазель, *Фантазия f-moll*, 1937) и одному аккорду (Л. Бронарский, *Первый аккорд Сонаты b-moll Шопена* [*Pierwszy akord «Sonaty b-moll» Chopina*], 1930). Анализы Льва Мазеля (он выпустил в свет также интерпретацию *Прелюдии A-dur*, 1930) доныне внушают большое уважение: автор тонко чувствует художественную выразительность анализируемых пьес, его суждения глубоки и проницательны. Другой тип шопеноведения того времени представлен многочисленными работами Эдуара Ганша — автора, который сосредоточился на личности Шопена и на его связях с культурами Франции и Польши. Обзор творчества композитора — дельный, но несколько суженный, «неоклассицистский» по духу — опубликовал Пауль Эгерт (1936).

Третий период шопеноведческих исследований (ок. 1939–1965) выдался более насыщенным и неоднородным. Исследования аналитической направленности обогатились историческим и биографическим контекстом, эстетическими аспектами, элементами сравнительной теории стилей. Численность специалистов-шопеноведов резко возросла; кое-где — прежде всего в университетских центрах — сложилась система планируемых коллективных исследований.

Начальный этап был прерван дважды: в 1951 и 1956 годах. Сразу после войны были возобновлены проекты, начатые до нее; они осуществлялись параллельно изданию академического *Полного собрания сочинений* под «заочным» руководством жившего в Швейцарии Л. Бронарского и факсимильному изданию доступных в Польше рукописей под редакцией В. Хордыньского. По инициативе Адольфа Хыбиньского, с участием ряда польских музыковедов, началась коллективная работа над серией «Анализ и истолкований», которые, по исходному замыслу, должны были охватить все творчество Шопена. В рамках серии успели выйти монографии Я. Микетты о мазурках (1949) и Ю. М. Хоминьского о прелюдиях (1950). Затем это начинание, объявленное «формалистическим», противоречащим принципам соцреализма, было ликвидировано. Уже вне ее рамок были опубликованы работы Х. Фейхта о рондо и К. Вильковской об экспромтах. Номера периодического издания «Kwartalnik Muzyczny», вышедшие в год столетия смерти Шопена (1949), привлекают внимание широким спектром авторов и разнообразной тематикой: появились новые источники, были сформулированы новые проблемы. В самом начале пятидесятых годов, в связи с усилением навязанных извне марксистских и соцреалистических тенденций, наступила смена парадигмы. Новая ситуация, продлившаяся до середины десятилетия, отличалась повышенной склонностью к социологизированию и стремлением всячески, любой ценой, «педалировать» связи шопеновского творчества с фольклором. Зофия Лисса (главный идеолог тенденций, о которых идет речь) выступила с работой, посвященной критериям национального стиля (1955); характерны также первая, «соцреалистическая» версия монографии Ю. М. Хоминьского о сонатах (*Sonaty Chopina*, 1953–1955) и опубликованный с некоторым опозданием (1966) обобщающий труд З. Лобачевской — исследовательницы, которая освоила «новую» методологию позже многих других.

Неоспоримое достижение тех лет — ценные источниковедческие и фактографические исследования, не затронутые воздействием идеологических догм. Это

монументальная *Библиография Ф. Ф. Шопена (Bibliografia F. F. Chopina)* Б. Э. Сыдова (1949–1954), собранная им же *Переписка Шопена (Korespondencja Chopina)*, 1955, редактор Я. Микетта) и два монографических собрания источников: *Шопен на родине (Chopin w kraju)* К. Кобылянской (1955) и *Шопен на чужбине (Chopin na obczyźnie)* М. Мирской и В. Хордыньского (1965). Западноевропейская музыкальная наука тех лет также сосредоточилась на фактографии: появились новые, критические публикации писем⁷³ и собрания документов в иконографических изданиях (R. Bory, 1951). В связи с «круглой» годовщиной, которую отмечали по всей Европе, вышло несколько новых монографий: их авторы — А. Хедли (1947), А. Шербюлье (1948), Г. Вайншток, В. и П. Реберг, Ю. А. Кремлев и А. А. Соловцов (все 1949). Особое место занимает книга Хедли: в ней безусловная компетентность автора сочетается с ярко выраженным личным отношением.

Благодаря изменению политической ситуации в 1956 году польское шопеноведение постепенно избавилось от ложных методологических установок. Ведущий польский шопеновед Ю. М. Хоминьский публикует новую версию своей монографии о сонатах и пишет ряд работ, посвященных прежде всего фактуре музыки Шопена и шопеновской технике организации звука. Работой З. Лиссы о «субстанциальном единстве» в *Фантазии f-moll* (1960) открывается серия ее весьма значительных текстов по вопросам теории и эстетики. Кульминация всего периода связана с очередной годовщиной (1960) и с организованным по этому случаю З. Лиссой в Варшаве Первым международным музыковедческим конгрессом, посвященным жизни и творчеству Шопена. К участию в конгрессе удалось привлечь 120 музыковедов из Польши, стран Запада и Востока. Феномен Шопена в истории европейской музыки с различных методологических позиций обсуждали, в частности, такие видные ученые, как Ж. Шайи (проблемы гармонии), В. Виора (проблемы гармонии и структуры), В. Бёттихер, Г. Й. Мозер, С. Лобачевска и И. Бэлза (проблемы стиля), А. Сихра (семантика), Ф. Айбнер (анализ) и В. Хайниц (герменевтика). Дискуссия беспрецедентного масштаба развернулась между представителями музыковедческих сообществ Германии, России (СССР), Чехословакии и Венгрии. Кроме того, возможность высказаться получило почти все молодое поколение польских музыковедов. Тематический центр тяжести переместился в область связей и контекстов.

Основной корпус исследований был увековечен в коллективных публикациях⁷⁴ — прежде всего в собрании трудов конгресса (*The Book of IMC*, 1963), в сборниках текстов варшавских музыковедов (*F. F. Chopin*, 1960) и специалистов из СССР (*Ф. Шопен*, 1960). Кроме того, в 1959–1962 годах выходили очередные тома серии «Документы варшавского периода жизни и творчества Шопена», а с 1956 года — «Шопеновский ежегодник» («*Rocznik Chopinowski*»). Новые монографии (И. Бэлзы и Ю. Кремлева, 1960) отмечены печатью времени и места их создания. Определенный, в значительной степени скандальный шум вызвали изданные М. Глиньским (1961) апокрифические «письма» Шопена Дельфине Потоцкой.

С середины шестидесятых годов наука о Шопене — по-видимому, не без влияния недавно завершившегося конгресса — переживает период обновления. Активизируются сообщества, которые прежде были представлены в шопеноведении слабо. В романских странах Шопеном заинтересовались Г. Белотти,

Ж.-Ж. Айгельдингер, Ф. Клодон, С. Гут и Д. Пистоне, в странах английского языка — А. Уокер, Т. Хоггинс, Дж. Холланд, Дж. Метьюэн-Кэмпбелл и Дж. Кальберг, несколько позднее Дж. Сэмсон и Дж. Ринк. В тех сообществах, которые ранее проявляли особенно высокую активность, наблюдается тенденция к сужению и в то же время к кристаллизации предмета исследований: польское музыковедение концентрируется на разработке идей Хоминьского, российское — на компаративистике и аналитике. Шопеноведение снова стало трактоваться как особая музыковедческая специализация; ведущие специалисты снова заговорили о важности фундаментальных исследований. Шопеноведы начали уделять значительно больше внимания и таким темам, как нотация, звуковая интерпретация, игра, педагогика, рецепция. В серии «*Documenta Chopiniana*» начали публиковаться результаты фактографических исследований (библиография К. Михаловского, 1970) и эвристических изысканий (каталог рукописей К. Кобылянской, 1977). Появились фундаментальные труды Ж.-Ж. Айгельдингера и Дж. Метьюэн-Кэмпбелла, обобщившие все, что известно об игре Шопена и о его педагогической деятельности (J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, 1978), и об исполнении Шопена другими пианистами (J. Methuen-Campbell, *Chopin playing*, 1981). В своем предисловии к *Национальному изданию произведений Шопена* (1974) Я. Экер обобщил проблемы, стоящие перед современными изданиями такого рода. Г. Белотти представил новую трактовку биографии композитора (G. Belotti, *Chopin — l'uomo*, 1974); Ю. М. Хоминьский опубликовал популярный очерк о жизни и творчестве Шопена (*Chopin*, 1978). Зрелое англо-американское шопеноведение, с характерным для него уклоном в «шенкериянство», представлено, в частности, панорамой творчества Шопена в коллективном труде под редакцией Алана Уокера (*Chopin*, 1966) и более сжатым обзором музыки Шопена авторства Джима Сэмсона (*The music of Chopin*, 1985).

Следует упомянуть несколько важных научных мероприятий. В Варшаве (1972) обсуждалось состояние шопеноведческих исследований; в Париже (1983) и Дижоне (1991) дискуссии разворачивались главным образом вокруг проблем рецепции. Два международных симпозиума (Варшава 1986 и 1989) были отмечены столкновением двух шопеноведческих парадигм — той, которая, судя по всему, теряет актуальность, и новой⁷⁵.

Судя по ситуации, сложившейся в мировом музыковедении под конец XX века, шопеноведение вступает в очередную фазу своего развития. В этом убеждает внимательное чтение ряда текстов, опубликованных за последние полтора десятка лет: L. Kramer, *Romantic meaning in Chopin's «Prelude in A minor»* (1985), J. Samson, *The four Ballades* (1992), J. Rink, *Ballady Chopina i dialektyka metod analitycznych* (1992—1995), M. Piotrowska, «*Późny*» *Chopin. Uwagi o dziełach ostatnich* (1993), A. Newcomb, *The «Polonaise-Fantasy» and issues of musical narrative* (1994), E. T. Cone, *Ambiguity and reinterpretation in Chopin* (1994), E. Tarasti, *Grammar of Chopin's «G minor Ballade»* (1995), J.-J. Eigeldinger, *Chopin i «błękitny ton»*. *Interpretacja Preludium* op. 45 (1997).

Во всех перечисленных (а также в нескольких не упомянутых) работах дают о себе знать новый тон и новый язык. Термины, ранее почти немислимые в трудах по анализу и интерпретации музыки, используются с подчеркнутой настойчивостью: авторы трактуют о «содержательных архетипах» и «жанровых сигналах»,

об «экспрессивной форме» и «эмоциональной драме», о «внезапных сменах аффектов», о «структурных тропах — носителях определенного экспрессивного потенциала», о «нарративном голосе», «нарративном тоне», «нарративной стратегии слушания»... Формулировки все еще не свободны от пережитков структуралистского мышления, но ясно свидетельствуют о внимании к реалиям, которых прежняя музыкальная наука не замечала. Прежнее музыкознание было сосредоточено на музыкальной «лингвистике», общей для множества произведений; для нового музыкознания важна сфера поэтики отдельно взятого произведения — его неповторимая драматургия и идиоматика, жанровый аспект, стиль, семантика и экспрессия. Осознав, что утвердившиеся в науке процедуры и установки уже недостаточны, представители «нового музыкознания» стремятся расширить и углубить предмет своего исследования. Вот что пишет Э. Т. Коун (1994): «Поэтика музыки Шопена в значительной степени опирается на многозначность использованных технических и экспрессивных средств. Ясно, что эта многозначность осложняет задачу интерпретатора; в [прежних] анализах произведений Шопена ее существование не учитывалось. [...] Вот почему я вновь обращаюсь к «интенциональному анализу», обозначая этим термином такой тип анализа, который позволяет (в той степени, в какой это вообще возможно) выяснить, как именно композитор хотел, чтобы мы слышали его музыку»⁷⁶. Дж. Ринк, характеризуя ситуацию, сложившуюся в области музыковедческой интерпретации баллад (1995), приходит к следующему выводу: «Аналитикам еще предстоит многое сделать, если только они действительно хотят выявить «суть» или «подлинное содержание» баллад — то самое «неповторимое содержание», которое уникальным образом воплощено в этих пьесах»⁷⁷. По убеждению Л. Креймера (1985), среди музыковедов растет осознание того, что «обособление музыкальной формы безрезультатно и бесплодно»⁷⁸. Обсуждая «парадигмы интерпретации», И. Понятовска уже в 1984 году сформулировала идею, побуждающую к сходным размышлениям: «Модель технологического анализа и обращения к источникам позволила углубить наши знания о музыкальной структуре произведений Шопена. Но можно ли сказать, что она изменила или углубила наше понимание содержания, эмоционального наполнения, смысла и значения музыки? Сущность экспрессивной формы, каковой является любое произведение Шопена, не сводится к технологии структур»⁷⁹.

Некоторые из упомянутых текстов опубликованы во втором томе шопеноведческой серии (*Chopin Studies*), издаваемой в Кембридже⁸⁰. Свою рецензию на этот том В. Новик завершает следующими словами: «[Эти тексты] со всей ясностью указывают на то, что способ мышления о шопеновской музыке претерпевает изменения: открывается новый путь, ведущий от «музыкальной инженерии» к гуманитарной рефлексии об искусстве»⁸¹.

Мировое шопеноведение, несомненно, находится в стадии нового самоопределения. В нем все еще сосуществуют очень разные философско-эстетические и методологические установки: феноменология и семиотика, структурализм и когнитивизм, постмодернизм и неогерменевтика. Назрела потребность в том, чтобы «прочитать музыку Шопена по-новому»⁸².

Шопенофилия

- 1 Ср.: М. Tomaszewski, *Z badań nad rezonansem muzyki Chopina: «Etiuda a-moll» op. 25 № 11 w świetle jej słownych interpretacji* // RCh 21, 1995, s. 33–40.
- 2 H.-H. Eggebrecht, *Rezeption* // Brockhaus – Riemann Musiklexikon, Bd. 2. Wiesbaden, Mainz 1979, S. 390.
- 3 M. Tomaszewski, *Z badań..., op. cit.*, s. 20–33.
- 4 *Ibid.*
- 5 A. Silbermann, *Sozialpsychologische Aspekte im Wandel des Chopin-Idols* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- 6 D. Pistone, *Chopin a modernizm muzyczny we Francji* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 123.
- 7 A. Hedley, *Chopin*, Łódź 1949, s. 159.
- 8 J. M. Chomiński, *Chopin i współczesność* // RCh 19, 1987 [изд. 1990], s. 24, 22–23.
- 9 *Ibid.*
- 10 F. Nietzsche, *Ecce homo*. Warszawa 1909, s. 40.
- 11 NZfM 1839 № 41.
- 12 NZfM 1841, «Sonate von Chopin» Op. 35.
- 13 Ch.-H. Mahling, *Chopin, niemiecki romantyzm muzyczny i «szkoła nowoniemiecka»* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 77.
- 14 Цит. по: М. Mirska, *W. Hordyński, Chopin na obczyźnie*. Kraków 1965, s. 96.
- 15 Выделено мной. — М. Т.
- 16 H. Wróblewska-Straus, *Listy Jane Wilhelmine Stirling do Ludwika Jędrzejewiczowej* // RCh 12, 1980, s. 140.
- 17 G. Belotti, *Okoliczności powstania pierwszej monografii o Chopinie* // RCh 7, 1968, s. 33.
- 18 Ср.: J. Popiel, *Wstęp* // F. Liszt. *Chopin*. Kraków 1960, s. 12–13.
- 19 M. A. Szulc, *F. Chopin i utwory jego muzyczne*. Kraków 1986, s. 160.
- 20 W. Żeleński, *Fryderyk Chopin. W pięćdziesiąt rocznicę zgonu (1899)* // *Kompozytorzy polscy o Chopinie*. Kraków 1959, s. 72.
- 21 I. J. Paderewski, *Chopin* // *Kompozytorzy polscy o Chopinie, op. cit.*, s. 106.
- 22 S. Przybyszewski, *Szopen a Naród*. Kraków 1910, s. 53.
- 23 RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 256.
- 24 Речь идет о так называемых *Einzelnausgaben*.
- 25 См. часть VI, главу III: «Экспрессия, смысл и значение».
- 26 Ср.: М. Gołąb, *Od redakcji* // М 1997 № 4, s. 4.
- 27 Тезис об «угасании» процедуры транскрипции вместе с неоклассицистской парадигмой межвоенного времени подтверждают подсчеты, осуществленные Э. Черник (Е. Czernik, М 1997 № 4, s. 57). В годы с 1880-го по 1899-й было осуществлено 166 транскрипций, с 1900-го по 1919-й — еще 112, а в течение межвоенного двадцатилетия — всего лишь 28. В дальнейшем — соответственно 17 и 9.
- 28 Калькбреннеру Шопен посвятил *Концерт e-moll* op. 11 (изд. 1833), Шуману — *Балладу F-dur* op. 38 (изд. 1840).
- 29 Письмо Д. Дзевановскому, Париж, I. 1833.
- 30 Ср.: S. Gut, *F. Chopin et F. Liszt* // *Sur les traces de F. Chopin*. Paris 1984.
- 31 J. Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków 1980, s. 109.
- 32 A. M. Świnarski, *Sluchając Chopina*. Poznań 1947.
- 33 W. Stróżewski, *Chopin i Norwid* // RCh 19, 1987 [изд. 1990], s. 60.
- 34 J. Opalski, *Chopin i Szymanowski..., op. cit.*, s. 130–131.
- 35 Стихи Гессе, Диего и Бенна комментируются в эссе: М. Żurowski, *Autour de quelques poèmes inspirés par Chopin* // *La Fortune de F. Chopin*, t. 2. Warszawa, Dijon 1995.
- 36 Совершенно иначе воспринимает текст Бенна Ж.-Ж. Айгельдингер: J.-J. Eigeldinger // RCh 22/23, 1996/1997 [изд. 1998], s. 549.
- 37 Ср.: I. Poniatowska, *Chopin – paradygmaty interpretacji* // RCh 16, 1984.
- 38 Из сборника *Na drogach duszy*, s. 112.
- 39 «Sygnały», Lwów 1937; цит. по: J. Opalski, *Chopin i Szymanowski..., op. cit.*, s. 117.
- 40 Ср.: C. Sielużycki, *Prace chopinowskie rzeźbiarza J.-B.-A. Clésingera* // RCh 16, 1984.

- 41 Ср.: Z. Weiss-Jabłrzykowska, *F. Chopin w modernistycznej wizji Wojciecha Weissa* // RCh 18, 1986 [изд. 1989].
- 42 Т. Квятковский сделал несколько портретов Шопена с натуры и неоднократно копировал собственные работы. Его известная картина, существующая в нескольких версиях, представляет собой аллегорический «апофеоз» полонезов Шопена.
- 43 Инициативы Научного совета были реализованы Польским музыкальным издательством.
- 44 Текущую информацию о жизни шопеновских обществ во всем мире публикует орган Международной федерации шопеновских обществ «Chopin in the World» (изд. в Варшаве с 1986).
- 45 J. Tuwim, *Uwielbienie dla Chopina* // Wiadomości Literackie 1936 № 11; цит. по: J. Opalski, *Chopin i Szymanowski...*, *op. cit.*, s. 95.

Шопенистика

- 46 С. Działynska, *Jak grać Chopina* // Kurier Poznański 1892 № 270, 24.XI; цит. по: *F. Chopin. Szkice do «Metody fortepianowej»* / Red. J.-J. Eigeldinger. Kraków 1995, s. 119. Можно полностью согласиться с Айгельдингером, что это один из тех текстов, которые «глубже всего проникают в шопеновскую действительность» (*ibid.*, s. 97).
- 47 J. Bauman, *Cechy romantyczne w polskiej szkole interpretacji Chopina* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 37.
- 48 В классификации исследовательницы стиль Юзефа Гофмана занимает особое место: его «олимпийски холодное совершенство» противоречит «напряженной экспрессии». Особое место отводится также Артуру Рубинштейну: *ibid.*, s. 35.
- 49 *Ibid.*, s. 37.
- 50 *Ibid.*, s. 44.
- 51 Дж. Метьюэн-Кэмпбелл, выступление в дискуссии за круглым столом на тему истории и теории пианистических интерпретаций музыки Шопена // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 225.
- 52 Высказывание Марцелины Чарторыской, записанное Элис Мэнголд-Диль, цит. по: *ibid.*
- 53 J. Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Chopina*. Kraków 1960, s. 81.
- 54 J. Ekier, *Jak grać Chopin* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 16; также: *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Chopina*. Kraków 1974, s. 156.
- 55 A. Rubinstein, *Wstęp* // K. Wierzyński, *Życie Chopina*. New York 1953, s. 5–6.
- 56 Z. Chechlińska, *Style wykonawcze dzieł Chopina w świetle praktyki edytorskiej* // *F. F. Chopin*. Warszawa 1960; также: D. Turło, *Dziedzictwo formy artystycznej* // AnnCh 8, 1969.
- 57 Источник информации — введение к книге: J. Kański, *Dyskografia chopinowska. Historyczny katalog nagrań płytowych*. Kraków 1986.
- 58 L. H. Shaffer, *Performing the «Fis Minor Prelude» Op. 28 № 8* // *Chopin Studies*, № 2. Cambridge 1994.
- 59 D. Pistone, *Chopin a modernizm...*, *op. cit.*, s. 123.
- 60 Z. Mycielski. RM 1960 № 5/6.
- 61 Знаменитое место из письма Шопена Ю. Фонтане, характеризующее финал *Сонаты b-moll*.
- 62 S. Wysocki, *Wokół dziesięciu Konkursów Chopinowskich*. Warszawa 1982, s. 197.
- 63 R. Smendzianka, *Kilka refleksji po XIII Międzynarodowym Konkursie...* // RCh 22/23, 1996/1997 [изд. 1998], s. 397.
- 64 A. Vardi, *O kryterium smaku. Uwagi po XIII Międzynarodowym Konkursie...* // RCh 22/23, 1996/1997 [изд. 1998], s. 399.
- 65 Шопеновские конкурсы, обычно регионального значения, проводятся, в частности, в Геттингене, Майами, Нью-Йорке, Париже и Москве.
- 66 Z. Drzewiecki, *Współczesny styl wykonawczy dzieł Chopina* // RCh 1, 1956, s. 260.
- 67 *Ibid.*, s. 259.
- 68 J. Żurawlew, *A więc Konkurs*. Warszawa 1995, s. 20.

Шопеноведение

- 69 Ср.: М. Mińska i W. Hordyński, *Chopin na obczyźnie*. Kraków 1965, s. 63 (факсимиле).
- 70 К. Kobylańska, *Biografie Chopina w świetle współczesnych badań // Z badań nad Chopinem*. Warszawa 1973, s. 105.
- 71 Ср.: W. Nowik, *Bronisława Wójcik-Keuprulan* // RCh 21, 1995.
- 72 М. Gołąb, *Ludwik Bronarski* // RCh 21, 1995, s. 270.
- 73 В значительной степени основанные на польских изданиях.
- 74 Среди затронутых тем — генетические связи с польским фольклором (Я. и М. Собеские, А. Чекановска, Я. Стеншевский, Л. Белявский, К. Беганьский) и традициями соседних стран (С. Павлишин, Я. Проснак), отношения и взаимосвязи между Шопеном, его современниками и последователями (В. Васина-Гроссман, Я. Йиранек, М. Оттих), связи между элементами музыки (Т. А. Зелинский, В. Малиновский), между формой и экспрессией (В. Протопопов, В. Цуккерман), нотация и реализация (З. Хехлинска), проблема места Шопена в эволюции музыкального языка (З. Хельман) и отдельных жанров (Ш. Энгельбрехт, Б. Хмара, Д. Идашак, Б. Мотылевска).
- 75 Ср.: *Poetyka muzyczna Chopina. Dyskusja okrągłego stołu* [дискуссия в рамках Международного музыковедческого симпозиума «Шопен и романтизм», Варшава 1986]. М. Tomaszewski, *Wprowadzenie* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 172–176.
- 76 E. T. Cone, *Ambiguity and reinterpretation in Chopin* // *Chopin Studies*, № 2. Cambridge 1994.
- 77 J. Rink, *Ballady Chopina i dialektyka metod analitycznych* // RCh 21, 1995, s. 66.
- 78 L. Kramer, *Romantic meaning in Chopin's «Prelude in A minor»* // 19th Century Music 1985 № 2.
- 79 I. Poniatowska, *Chopin — paradygmaty interpretacji* // RCh 16, 1984, s. 23.
- 80 J. Rink, J. Samson, *Chopin Studies*, № 2. Cambridge 1994.
- 81 W. Nowik, *Nowe spojrzenie na muzykę Chopina oraz jej interpretację w «Chopin Studies» № 2* // RCh 22/23, 1996/1997 [изд. 1998], s. 546.
- 82 Ср. также: М. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana*. Kraków 1996.

Часть **девятая**

Воздействие

ПОСЛЕДОВАТЕЛИ, ПОДРАЖАТЕЛИ, ПРОДОЛЖАТЕЛИ

Влияние музыки Шопена на композиторов его времени, а особенно на представителей следующих поколений, считается исключительно сильным и несомненным. Его музыка многообразно «присутствует» в музыке других. Ей подражали, ее развивали, от нее отдалялись и к ней возвращались. У других композиторов мы то и дело сталкиваемся с ее звуковой атмосферой, с характерными для нее гармоническими и мелодическими оборотами, типами экспрессии и фактуры, формами и жанрами. Основы шопеновской эстетики и поэтики — понимание музыки как звуковой речи, трактовка народной музыки как строительного материала, соблюдение баланса между формой и экспрессией, императив совершенства формы — были с готовностью восприняты многими мастерами разных поколений. Его произведения многократно цитировались, на его темы создавались вариации, его музыку транскрибировали и парафразировали на все лады.

1. След Шопена в польской музыке

Как ни парадоксально, в музыке других народов, близких и дальних, Шопен оставил более глубокий след, чем в музыке своей родины. По меньшей мере, в течение нескольких десятилетий XIX века дело обстояло именно так. С тридцатых до восьмидесятых годов позапрошлого столетия едва ли не вся польская музыка подражала Шопену — или, лучше сказать, копировала его самым поверхностным образом¹. Пьесы «шопеновских» жанров — мазурки, полонезы, баллады, фантазии, ноктюрны, этюды и прелюдии — появлялись как грибы после дождя. Их со-

чиняли все — поколение друзей, затем учеников, наконец те, кто стремился выразить свои чувства на расстоянии: Юзеф Новаковский, Юлиан Фонтана, Юзеф Бжовский, Эдвард Вольф, Антони Орловский, Наполеон Орда, Оскар Кольберг, Кароль Микули, Казимеж Верник, Эмануэль Каня, Юзеф Любовский, Игнацы Кжижановский, Юзеф В. Крогульский, Казимеж Любомирский, Юзеф Венявский, Александр Зажицкий...

Некоторые произведения пользовались значительным успехом, нередко благодаря своему сходству с музыкой Шопена. Впрочем, это сходство входило в намерения композиторов. Э. Вольф признавался Ю. Новаковскому: «Я сделал несколько мазуров *à la Chopin*»². Хенрик Шопович, автор нескольких десятков (около 30) *Chansonnettes à la mazure*, стремясь привлечь к ним внимание, называл себя «подражателем Шопена». Судя по их популярности и высоким тиражам, пьесы Шоповича успешно конкурировали со своими прототипами. По этому поводу М. А. Шульц в 1873 году писал: «Признаемся, что мы никогда не понимали этого успеха. Мы и сейчас не понимаем [...] как сентиментальные поделки этого композитора-самоучки могли хотя бы на мгновение очаровать публику»³. Ведущий музыкальный критик того времени Юзеф Сикорский придумал меткие названия для тенденций, с которыми ему приходилось сталкиваться: ноктюрномания, мазуромания, балладомания. Рецензируя творчество современных композиторов на страницах журнала «Ruch Muzyczny» (1858), он дал волю своему раздражению: «Для нас, знающих чудесные ноктюрны Шопена, непревзойденного в этом [жанре], равно как и в мазурках, такие ноктюрны, о которых только что была речь, не могут вызвать иного чувства, кроме отвращения...»⁴.

В творчестве постромантических композиторов уже можно найти не столь откровенно подражательные образцы. Музыкальные идеи, часто вдохновленные фольклором, воплощаются средствами фортепианной фактуры, восходящей к шопеновским, листовским, шумановским прототипам. Отдельные произведения на какое-то время удерживаются в репертуаре исполнителей; таковы *Соната d-moll* Антони Стольпе, *Полонез Fis-dur* op. 6 Юлиуша Зарембского, *Большое концертное скерцо* op. 35 В. Желеньского, *Мазурки* op. 3 Эугениуша Панкевича, *Горская фантазия* op. 17 и *Польская фантазия* op. 19 Игнацы Я. Падеревского. Польские модернисты ориентируются на совокупность гармонических средств и экспрессивных категорий, предвосхитивших в творчестве Шопена импрессионизм и экспрессионизм. У Людомира Ружицкого эта тенденция проявилась в некогда популярной фортепианной *Легенде* op. 15, у Кароля Шимановского — в ранних песнях. Яркие выраженные «шопенизмы» в первых фортепианных циклах Шимановского — *Прелюдиях* op. 1 и *Этюдах* op. 4 — все еще окрашены в постромантические тона. Позднее Шимановский отдалился от Шопена, а в поздние годы, как известно, вернулся к шопеновскому творчеству — к той его части, которая «не ограничивается романтизмом». Здесь речь идет уже не об интуитивной связи, а о вполне осознанной попытке воплощения самых общих принципов поэтики Шопена средствами современного языка, с опорой на фольклор, не обесцененный чрезмерной эксплуатацией (*Мазурки*, *Курпёвские песни*), а иногда и «синтезированный» самим композитором (вокальный цикл с непереводаемым заглавием *Śtopiewnie*). В последнем из текстов Шимановского о Шопене (1931) читаем: «Для нас, современных польских музыкантов, он

всегда остается живой реальностью, активной силой, оказывающей непосредственное и спонтанное влияние на все развитие нашей современной музыки»⁵. Идеи создателя *Stabat Mater* и балета *Разбойники* были подхвачены поколением его действительных или идейных воспитанников — таких, как Р. Мачеевский, З. Мычельский, А. Шаловский и В. Жулавский. Все эти композиторы также пробовали свои силы в жанре фортепианной мазурки.

В период авангардистской эйфории, наступивший после нескольких лет господства соцреализма, польская музыка вновь отделилась от Шопена. Но со временем в ней, судя по всему, назрела потребность вернуться к некоторым элементам шопеновской традиции. Эта тенденция, нередко именуемая новой тональностью, новым лиризмом или новым романтизмом, дала о себе знать прежде всего в творчестве Хенрыка Миколая Гурецкого⁶ и представителей так называемого Поколения-51 (Эугениуша Кнапика, Александра Лясона). В сознании значительной части современных композиторов, безотносительно к тому, насколько различны их творческие установки и эстетические предпочтения, музыка Шопена остается точкой опоры и полюсом притяжения, живой и неизбывной традицией⁷. Тех, кто хорошо знает музыку Витольда Лютославского, не должен удивить его ответ на вопрос о «самом ценном моменте польской традиции»: «Самый правдивый и вместе с тем в высшей степени банальный ответ гласит: Шопен. Я регулярно так или иначе возвращаюсь к его музыке: либо слушаю ее, либо сам ее играю и просматриваю. Даже ныне — что может показаться странным, а то и вовсе бессмысленным — в процессе повседневной композиторской работы я нахожу у Шопена стимулы, оживляющие мое воображение [...] Но окончательный результат этой операции едва ли позволит кому-либо догадаться, что в ее основе лежало общение с музыкой Шопена»⁸.

2. Резонанс в музыке современников и последователей

Автор трактата о музыке эпохи романтизма (1947), Альфред Эйнштейн, завершает раздел о Шопене следующими словами: «У него нашлись подражатели не только в Варшаве, но и повсюду от Осло на севере до Палермо на юге, от Петербурга на востоке до Парижа на западе. Подобно тому как ни один симфонист XX века не мог не заметить Бетховена, ни один композитор фортепианной музыки после 1830 года не мог пройти мимо Шопена»⁹.

Некоторые элементы шопеновской поэтики сразу нашли отклик среди его современников. Его гармония и фактура, несомненно, оказали значительное влияние на Шумана. Речь идет о раннем творчестве автора *Карнавала*; со временем он нашел собственный путь, который привел его к «симфонизированной» трактовке фортепиано. По мнению Ф. П. Лорансена (F. P. Laurencin, *Die Harmonik der Neuzeit*, 1861)¹⁰, влияние Шопена на Шумана было «огромным», а по мнению Ф. Бренделя (F. Brendel, *Geschichte der Musik*, 1903)¹¹, — «значительным». Эти оценки не покажутся преувеличенными, если мы вспомним об увлечении Шумана музыкой Шопена в начале тридцатых годов, когда он часами играл его пьесы, и в более поздние годы, когда он с восторгом высказывался о его музыке в печати.

Несомненно, Шопен повлиял и на Франца Листа. Согласно Л. Хернади, концепция стиля *brillant*, сложившаяся в раннем творчестве Шопена, была подхвачена Листом и доведена им до крайности¹². С другой стороны, отзвуки более позднего, в полной мере индивидуального стиля Шопена заметны в таких произведениях Листа, как *Утешения*, *Грезы любви*, концертный этюд *La Leggerezza* (*Легкость*). Как показал Л. Мазель, без крупных свободных форм Шопена были бы немыслимы как рапсодический стиль Листа, присущий его *Sonate h-moll* и *Венгерским рапсодиям*, так и листовская концепция симфонической поэмы¹³.

Не столь очевидные — поскольку более опосредованные, — но несомненные следы влияния Шопена обнаруживаются у Рихарда Вагнера, особенно в *Тристане* и некоторых фрагментах *Кольца нибелунга*. Слушая *Тристана*, Дебюсси ощущал отголоски «обаятельного шопеновского духа» (1901)¹⁴. А. Хедли усматривает в *Этюде es-moll* из ор. 10 «предвосхищение тристановских хроматизмов», а мелодика *Ноктюрна fis-moll* из ор. 48 напоминает Ю. М. Хоминьскому вагнеровскую «бесконечную мелодию»¹⁵. По меткому определению Л. Маркевича, то, что у Шопена носит спорадический характер, — ряды неразрешенных доминант, избегание тоники на больших пространствах, хроматические прогрессии и сдвиги, эмансипация диссонанса, двойственность тонального центра и т. п., — будучи взято на вооружение Вагнером, становится правилом¹⁶.

Для истории музыки XIX века особое значение имела роль Шопена как вдохновителя так называемых национальных школ. Согласно А. Эйнштейну (1947), «то, что произошло в Польше, затем повторилось во всех странах Европы, от крупных до малых, распространяясь наподобие эха, но при этом не ослабевая, а, наоборот, усиливаясь»¹⁷. На музыкальную поэтику Шопена как выразителя личных и национальных чувств сознательно ориентировались композиторы «Русской пятерки» («Могучей кучки»). О том, что в этом кругу знали шопеновское творчество и относились к нему как к образцу, свидетельствуют многочисленные восторженные отзывы композиторов и критиков¹⁸. М. Балакирев: «Не знаю, почему я предпочитаю Шопена другим композиторам, но знаю, что его музыка глубоко меня волнует»¹⁹. Н. Римский-Корсаков: «После бесконечно поэтических звуков Шопена всякая музыка покажется грубой и тяжелой, не исключая творений таких гигантов, как Бетховен и Шуман; о Листе ничего не говорю, а Вагнера, с его мудреной музыкой, начинаю ненавидеть»²⁰. Цезарь Кюи: «Выше всех [мы] ставили Шопена и Глинку»²¹. А. Серов (1869): «Из современной музыки после Бетховена и Вебера я довольно люблю Мендельсона и обожаю Шопена»²². В. Стасов (1901): «Шопен представлял такое яркое, самостоятельное и высокоталантливое проявление национальности, какого нельзя было представить до него в музыке»²³. Эта неподдельная увлеченность Шопеном не могла не повлиять на формирование мировоззренческих принципов русской национальной школы и, несомненно, запечатлелась в особенностях музыкального языка и стиля ее представителей. В автобиографии Римский-Корсаков отмечает: «Влияние Шопена на меня было несомненно как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах»²⁴, — добавляя не без язвительного юмора: «чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала».

Шопеновская идиоматика, шопеновские жанры, шопеновская манера музыкального высказывания — все это легко обнаруживается в музыке многих русских композиторов следующих поколений. «Шопенизмы» встречаются у Александра Глазунова и Антона Арениского. Особенно значительным воздействием Шопена отмечено творчество Анатолия Лядова, Сергея Рахманинова и Александра Скрябина. «Присутствие» Шопена в их музыке рассматривается в ряде специальных работ. Лядов унаследовал от Шопена тяготение к определенным жанрам, фортепианную фактуру и своеобразный лиризм. Рахманинов из шопеновских прелюдий и этюдов, путем «приращения» и «утяжеления» фактуры, вывел свой монументальный концертный пианизм. Скрябин сделал крайние выводы из тех предпосылок, которые содержались в гармоническом языке Шопена. Как показала З. Лисса, предвосхищением «прометеева аккорда» Скрябина выступает так называемый «шопеновский аккорд»²⁵. Автор Прометея, подобно Лядову, моделировал свою фортепианную музыку по образцу шопеновской, сочиняя прелюдии, этюды, мазурки, ноктюрны, экспромты. Впрочем, согласно Б. Асафьеву, хотя «ранний Скрябин питается лирикой Шопена», он «с первых сочинений остается Скрябиным»²⁶.

Разностороннее влияние Шопена отмечено и документировано также в связи с другими национальными школами XIX и XX веков. Оно заметно в чешской музыке — в творчестве Б. Сметаны, А. Дворжака, Л. Яначека; у каждого из этих мастеров оно проявляется по-своему. Шопену многим обязан Эдвард Григ, которого, кстати, иногда называют «Шопеном Севера». Вслед за Шопеном Григ придерживался взгляда на национальную музыку как на высокое искусство, основанное на структурах и духе фольклора; более конкретное влияние творца мазурок слышится в григовской фортепианной фактуре, а также в лирическом тоне музыки норвежского классика. Аналогичный отклик музыка Шопена нашла в Испании — у Фелипе Педреля, Энрике Гранадоса, Исаака Альбениса и Мануэля де Фальи; для всех этих мастеров характерна не столько лирическая, сколько хореическая экспрессия. Из крупных французских композиторов под влиянием Шопена находился прежде всего Габриэль Форе, творивший фортепианную музыку с легко узнаваемыми шопеновскими интонациями, в шопеновских жанрах и фактуре. Ж. Шайи (J. Chailley, 1963) слышит шопеновские элементы также у Анри Дюпарка и Сезара Франка.

Что касается музыки европейского модернизма, то «присутствие» Шопена является как в экспрессионизме (прежде всего Скрябин, но также Макс Регер и Густав Малер), так и в импрессионизме (Клод Дебюсси, Морис Равель). В первом — через особого рода «структурность» и поэтику крайних состояний, во втором — через особое внимание к гармонически-колористической сфере и поэтику экспрессивного нюанса. По мнению Стефана Киселевского (1958), Шопен своим новаторством «апеллирует прямо к XX веку, к Скрябину, импрессионистам, джазу, к равелевским нонаккордам и последованиям диссонантных созвучий у Дебюсси»²⁷. Рассматривая наследие Шопена «с точки зрения звуковой техники XX века» (Z. Lissa, 1959), мы обнаруживаем в нем предвосхищение ряда топосов и структур, присущих современному сонористическому мышлению. В последнее время музыка Шопена благодаря приемам аллюзии, цитаты и коллажа часто оказывается в роли носитель-

ницы символических смыслов. Ее короткий отрывок может — как в *Макрокосмосе* Джорджа Крама (1972) — перенести в атмосферу утраченной Аркадии или — как в *À Varsovie* К. Шибыльского (1982) — стать провозвестником надежды.

3. Резонанс в литературе и искусстве

Воздействие музыки Шопена — глубоко пережитой и отрефлексированной — время от времени дает о себе знать в творчестве представителей других сфер мировой культуры. Первыми были современники композитора, хорошо ему знакомые: Генрих Гейне, Эжен Делакруа, Жорж Санд и Цыприан Камиль Норвид.

Если верить уже процитированному на страницах этой книги высказыванию Ф. Листа (1852), Шопен и Гейне прекрасно понимали друг друга. Подтверждение этих слов можно найти в десятом *Письме из Парижа* (1838): «Когда он садится за рояль и импровизирует, — писал Гейне, — мне кажется, что меня посетил кто-то из моей страны...». Общей страной для обоих художников было вожаденное царство поэзии — *Traumreich der Poesie*. Имеются ли в творчестве Гейне моменты, указывающие на то, что его вдохновляло творчество польского композитора? Этим вопросом никто подробно не занимался. Быть может, перемена отношения Гейне к музыке Мейербера — от восторженного к скептическому — была связана с аналогичной эволюцией Шопена? Быть может, во взглядах Гейне на сущность музыки каким-то образом отозвались беседы с Шопеном и впечатления от его музыки, о которой поэт писал с неизменным восторгом: «В присутствии [Листа] исчезают все пианисты — за исключением одного только Шопена, Рафаэля фортепиано» (1841). «Шопен — великий и гениальный поэт звуков, которого нужно называть только в обществе Моцарта, или Бетховена, или Россини» (1843). В 1838 году Гейне сформулировал определение музыки: «Но что есть музыка? Это чудо. Она занимает место между мыслями и явлением как поэтическая посредница между духом и материей; она родственна обоим и все же отличается от обоих: это дух, но такой дух, который нуждается в размеренном времени; это материя, но такая материя, которая может обойтись без пространства»²⁸.

Взаимная близость Шопена и Делакруа засвидетельствована несколькими письмами и несколькими сотнями записей в дневнике художника²⁹. Судя по этим документам, композитор и живописец прекрасно находили общий язык. Мнение Жорж Санд, будто Шопен в этом диалоге не проявил достаточной восприимчивости к современному искусству, кажется необъективным. О возможном влиянии творчества и эстетических взглядов Делакруа на Шопена мы уже говорили. В своем интереснейшем эссе о генезисе *Прелюдии cis-moll* op. 45 Ж.-Ж. Айгельдингер предположил, что в этой пьесе могли отразиться идеи Делакруа, в которых он предстает предшественником импрессионизма³⁰. Есть ли основания говорить о двустороннем влиянии? Ю. Стажинский, автор исследования *Делакруа и Шопен* (1962) отвечает на этот вопрос положительно, тогда как Айгельдингер предпочитает говорить не о влияниях, а об «аналогиях, исключительно важных с исторической точки зрения»³¹.

О роли музыки в жизни и творчестве Жорж Санд писали многие — как биографы писательницы (W. Karenine, 1899–1926, и др.), так и авторы специальных

исследований (Т. Marix-Spire, 1954; К. Kobylańska, 1980; М.-Р. Rambeau, 1984). Согласно преобладающему мнению, Ж. Санд была восприимчива к музыке и интересовалась ее спецификой. Музыканты — главные герои ее произведений *Консуэло* (где образ героини вдохновлен личностью Полины Виардо), *Сельские музыканты* и *Хозяин Фавилла*. Некоторые пассажи ее воспоминаний и автобиографии позволяют приблизиться к пониманию творческого процесса Шопена и механизма вдохновения. В письмах Жорж Санд встречаются фрагменты, свидетельствующие о том, что она чувствовала музыку Шопена и осознавала ее величие. В ее письме от 28 мая 1842 года, адресованном Э. Делакура, читаем: «Шопен сочинил две прекраснейшие мазурки, которые стоят дороже сорока романсов и выражают больше, чем вся литература столетия...»³². Гиперболизированный стиль высказывания не дает оснований сомневаться в спонтанной искренности автора письма.

Что касается Норвида, то Шопен постоянно «присутствует» в названиях и темах его произведений. В стихотворении *Рояль Шопена* поэт обнаруживает тонкое понимание глубинного смысла музыки создателя *Полонеза-фантазии*, в поэме *Прометидион* музыка Шопена дает импульс к размышлениям о сущности национального искусства, а в «моментальных снимках» *Черных цветов* почти дагеротипически запечатлены черты «последнего» Шопена. Поиск иных, более опосредованных связей творчества Норвида с музыкой Шопена предпринял В. Стружевский (1987). По его мнению, существует аналогия между циклом *Прелюдий* Шопена и серией стихотворений Норвида, объединенных под заглавием *Vade tecum*. Концептуальное родство этих двух циклов миниатюр Стружевский усматривает в общности фундаментальных «регулирующих» идей, каковыми он считает цикличность, путь, универсум, бытие, индивидуальность и достоинство³³.

На писателей и художников следующих поколений личность Шопена, естественно, воздействовала уже только через музыку. Не существует таких методов, которые позволили бы измерить род, характер и силу этого воздействия. Вот почему обширная литература, посвященная связям музыки Шопена с творчеством выдающихся представителей культуры более позднего времени, чаще всего ограничивается перечислением фактов. Таких фактов известно немало в связи со Львом Толстым, Ницше и Пшибышевским, Андре Жидом и Ивашкевичем, Бодлером и Пастернаком. Все они в той или иной степени владели фортепиано; некоторые — например, Пшибышевский и Жид — могли исполнять даже крупные и технически сложные вещи. В жизни каждого из них были моменты встречи с выдающимися интерпретациями шопеновской музыки. Толстой испытал потрясение, услышав игру Антона Рубинштейна, а позднее Александр Гольденвейзер переиграл писателю «почти всего Шопена». В воспоминаниях тех, кто его знал, автор *Войны и мира* предстает поистине фанатическим поклонником Шопена. Ему приписывают слова: «Поляком можно любить уже за то, что поляком был Шопен». Музыку Шопена Толстой назвал «стенографией чувств» и воспринимал как нечто глубоко «свое». Прослушав *Этюд E-dur*, он сказал: «Когда музыкальная пьеса мне нравится, у меня такое чувство, словно я сам ее сочинил»³⁴. Что из этих переживаний отозвалось в поэтике его прозы? Можно только предполагать, что столь устойчивая и живая связь должна была оставить какой-то след.

Особый случай — творчество тех людей пера, чье отношение к Шопену и его музыке запечатлелось только в отдельных или случайных высказываниях. Станислав Игнацы Виткевич считал Шопена одним из немногих когда-либо существовавших «необыкновеннейших людей»: автор *Сонаты b-moll* неожиданно оказался в компании Наполеона, Эйнштейна, Пилсудского, Маха и Канта³⁵. Юлиан Тувим не увековечил свое отношение к Шопену в известных нам стихах, зато его текст, который уже цитировался выше, завершается поистине удивительными словами: «И если бы [...] мне пришлось кого-либо «выбирать», я сделал бы свой выбор без колебаний! Я бы отдал Мицкевича — со скорбью, Словацкого — с сожалением, дюжину Красиных — за одного Шопена. Не играя сам, я питаю к Шопену чувство, которое можно назвать только религией»³⁶.

ЗНАЧЕНИЕ И «ПОСЛАНИЕ»

Значение музыки Шопена и «послание», которое она несет все новым и новым поколениям, трудно охарактеризовать в немногих словах. Она вызывает отклик среди самых разных людей, представляющих всевозможные культуры. Ее определяющие черты — те, которые оставили след в европейской культуре, — складываются в многогранную совокупность, которую можно назвать «музыкальным синдромом Шопена».

Шопен органически вписался в историю польской музыки. Выразив национальное начало с беспрецедентной непосредственностью, силой и полнотой, он, как это ни парадоксально на первый взгляд, обеспечил ей место в ряду общечеловеческих ценностей. Для следующих поколений он стал — пользуясь словами Кароля Шимановского (1923)³⁷ — «идеальным канонem польской музыкальной красоты».

Шопен оставил неизгладимый след в истории европейского романтизма как один из ведущих творцов его зрелого этапа. Благодаря ему европейский романтизм обогатился характерным — для западной культуры в высшей степени оригинальным — «польским тоном», сочетающим героизм и лиризм, родственным «тону» третьей части *Дзядов* Мицкевича и *Кордиана* Словацкого. Одновременно он привнес собственный тон — динамичный и уравновешенный синтез романтизма и классичности.

Его непреходящее значение для музыки средиземноморского региона обеспечивается органичным сочетанием импульсов и элементов славянского, германского и романского происхождения. Об этом сказал еще Гейне: «Польша дала ему рыцарскую доблесть и свое историческое страдание, Франция — легкость, элегантность и обаяние, Германия — романтическую глубину»³⁸. Согласно Альфреду Эйнштейну (1947), «соединив в плавильном котле своего искусства всевозможные элементы, Шопен создал из них амальгаму настолько совершенную, что, слушая его музыку, мы не осознаем, насколько она разнородна; мы замечаем в ней только глубоко личную ноту»³⁹.

В фортепианную музыку Шопен ввел единство «напевного» и «инструментального» начал. В истории музыки его наследие заняло место «между фортепиано Моцарта и фортепиано Дебюсси» (J.-J. Eigeldinger, 1979). Но «звуковые возможности фортепиано и пианистической руки он расширил как никто иной из его предшественников и последователей» (W. Wiora, 1963).

Он воплотил исключительно широкий спектр эмоциональных оттенков и одновременно создал образцы величайшей концентрации эмоциональных категорий. Благодаря этому он стал выдающимся представителем того течения, которое трактует музыку прежде всего как «язык чувств», способный волновать, потрясать, вызывать катарсис.

Он открыл для высокой — так называемой художественной — музыки фольклор во всех его аспектах: ладотональном, мелодико-ритмическом, хореическом и композиционном. Трактую фольклор не как заимствованный со стороны «материал», а как внутренне пережитый, неотъемлемый элемент духовного наследия, он придал новое измерение собственному и европейскому искусству.

Основной предпосылкой своей музыкальной поэтики — обязательной по отношению ко всем художественным средствам — он сделал принцип динамического равновесия между спонтанностью импровизации и обдуманностью («рефлексивностью») композиции, между стихийностью экспрессии и совершенством формы. Тем самым он преодолел угрожавшие романтизму опасности как со стороны чистой виртуозности, так и со стороны необузданной «фантазийности». Его альтернативой этим крайностям стала интимная поэтичность.

Он отверг искушения программности, картинности («иконичности»), всякого рода подражательности («миметичности»), но его музыка не исчерпывается самодовлеющим звучанием, в ней всегда присутствует глубинное измерение, «двойное дно». Он создавал произведения чистого искусства, которые, однако же, могли — без посредничества слов, литературных программ и иллюстративных моментов — вмещать и передавать смыслы глубокие и значительные, выражать то, что не может быть сказано словами.

Шопен оставил след также в истории этического аспекта музыки. Шопен — образец творческой скромности и самоограничения; образец композитора, неустанно стремящегося к профессиональному совершенству, наделенного исключительно сильным и ответственным чувством самокритичности. Уже в восприятии своих современников он творил такую красоту, которая «есть форма любви» (Ц. К. Норвид, 1851), хотя в минуту общенациональной беды готов был «ударить по клавишам кулаком» (Я. Ивашкевич, 1956).

Последователи, подражатели, продолжатели

- 1 Ср.: М. Tomaszewski, *Chopin w oczach naśladowców, następców i kontynuatorów* // *Kompozytorzy polscy o Chopinie*. Kraków 1959, s. 20–27: «À la Chopin».
- 2 Париж, 8.VIII.1835.
- 3 М. А. Szulc, *F. Chopin i utwory jego muzyczne*. Poznań 1873, s. 203–204.
- 4 RM 1858 № 38.
- 5 K. Szymanowski, *Frédéric Chopin et la musique polonaise moderne* // *La Revue Musicale*, Paris 1931.
- 6 Ср. шопеновские ассоциации в его *Рефрене* и в *Третьей симфонии*.
- 7 Ср. неоднократно упомянутые на страницах этой книги ответы польских композиторов на вопросы анкеты журнала «Polska» (1970).
- 8 Ответ на вопрос Т. Качиньского: Т. Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*. Kraków 1972, s. 153; в период этой беседы композитор работал над *Прелюдиями и фугой для 13 струнных* (1972).
- 9 А. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*. Kraków 1983, s. 232.
- 10 Ср.: Z. Jachimecki, *Chopin*. Kraków 1957, s. 296.
- 11 Ср.: Ch.-H. Mahling, *Chopin, niemiecki romantyzm muzyczny i «szkoła nowoniemiecka»* // RCh 20, 1988 [изд. 1992], s. 77.
- 12 L. Hernádi, *Einige charakteristische Züge in dem Chopinschen Klaviersatz* // *Book of IMC*. Warszawa 1963, s. 168–175.
- 13 L. Mazel, *O pewnych cechach kompozycji w swobodnych formach Chopina* // *Studia chopinowskie*. Kraków 1965, s. 186.
- 14 C. Debussy, *Monsieur Croche*. Kraków 1961, s. 41.
- 15 J. M. Chomiński, *Chopin*. Kraków 1978, s. 164.
- 16 L. Markiewicz, *Ryszard Wagner a chopinowska myśl harmoniczną* // *Ryszard Wagner a polska kultura muzyczna*. Katowice 1964, s. 43–68. Ср. также: М. Gołąb, *O «akordzie tristanowskim» u Chopina* // RCh 19, 1986 [изд. 1989].
- 17 А. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, *op. cit.*, s. 67.
- 18 Критически к Шопену относился только Модест Мусоргский, считавший музыку польского композитора слишком «салонной».
- 19 Цит. по: *Muzycy i krytycy rosyjscy o Chopinie*. Warszawa 1949, s. 7.
- 20 *Ibid.*, s. 10.
- 21 Ц. Кюн, Избранные статьи. Ленинград 1952, с. 543; цит. по: I. Bełza, *Tradycje uprawiania muzyki Chopina w Rosji i ZSRR* // RCh 1, 1956, s. 268.
- 22 А. Серов, *Музыкальная хроника 1869*; цит. по: *Muzycy i krytycy rosyjscy...*, *op. cit.*, s. 5.
- 23 W. Stasow, *Iskustwo XIX wieku*; цит. по: *ibid.*, s. 11.
- 24 Цит. по: *ibid.*, s. 9.
- 25 Z. Lissa, *Do genezy akordu prometejskiego A. N. Skriabina* // *Studia nad twórczością F. Chopina*. Kraków 1970.
- 26 Цит. по: Z. Lissa, *Chopin i Skriabin* // *Studia nad twórczością F. Chopina*, *op. cit.*, s. 213.
- 27 S. Kisielewski, *Chopin* // *Gwiazdździór muzyczny*, t. 1. Kraków 1958, s. 101.
- 28 Ср.: М. Tomaszewski, *Heine* // *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 4. Kraków 1993, s. 163.
- 29 Главным образом записи 1848 и 1849 годов.
- 30 J.-J. Eigeldinger, *Chopin i «błękitny ton». Interpretacja «Preludium» op. 45* // M 1997 № 4.
- 31 *Ibid.*, s. 124.
- 32 Цит. по: *Korespondencja Chopina z George Sand i jej dziećmi*, t. 2 / Red. K. Kobylańska, Warszawa 1981, s. 110–111.
- 33 W. Stróżewski, *Chopin i Norwid* // RCh 19, 1986 [изд. 1989].
- 34 Все, что касается Льва Толстого, цит. по: L. Korabielnikowa, *Lew Tołstoj o Chopinie* // AnnCh 7, 1965–1968, s. 111.

- 35 S. I. Witkiewicz, *Jedyne wyjście*. Warszawa 1968, s. 35.
- 36 J. Tuwim, *Uwielbienie dla Chopina* // *Wiadomości Literackie* 1936 № 11; цит. по: J. Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków 1980, s. 95.

Значение и «послание»

- 37 K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin* // *Skamander* 1923 № 28, 29/30.
- 38 Письмо X из Парижа: *Über die französische Bühne* (1838).
- 39 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, *op. cit.*, s. 229.

Приложение

Литература

Литература к первому тому

Структура личности

Психологический и физиологический аспекты

- S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums. 1: Chopin und Nietzsche*. Berlin 1892.
A. Cabanes, *La maladie de Chopin*. Paris 1899.
M. Bordes, *La maladie et l'oeuvre de Chopin*. Lyon 1932.
E. Ganche, *Souffrances de F. Chopin. Essai de médecine et de psychologie*. Paris 1935.
Z. Lissa, *W sprawie rasy F. Chopina* // Wiadomości Literackie 1938 № 39.
S. Łobaczewska, *F. Chopin w świetle nauki o typach ludzkich* // RM 1947 № 9–16.
A. Michel, *Chopin et le sein maternel* // Psyché 1950 № 44.
S. et D. Chainaye, *De quoi vivait Chopin?* Paris 1951.
D. Kerner, *Chopins Leiden* // NZfM 1960 № 3.
M. Querlin, *Chopin. Explication d'une mythe*. Paris 1962.
Cz. Sielużycki, *Lekarze Chopina (1823–1849)* // Archiwum Historii Medycyny 1976 № 3.
Cz. Sielużycki, *O zdrowiu Chopina. Prawdy, domniemanie, legendy* // RCh 15, 1983.

Интеллектуальный и духовный аспекты

- L. Bronarski, *Chopin et la littérature* // *Etudes sur Chopin*, 1. Lausanne 1944.
L. Bronarski, *Les dédicaces de Chopin* // *Etudes sur Chopin*, 2. Lausanne 1946.
S. Chainaye, *L'esprit et la gaieté de Chopin* // Images Musicales, 7.X.1949.
S. Szuman, *Dowcip i ironia Chopina* // M 1951 № 2.
J. Siwkowska, *Chopin – aktorem* // Teatr 1953 № 24.
H. Keller, *Chopins Stil und Persönlichkeit* // Musica 1960 № 3.
L. Bronarski, *Szkice chopinowskie*. Kraków 1961.
A. Molnar, *Die Persönlichkeit Chopins* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
J. Iwaszkiewicz, *Styl literacki listów Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
B. Gavoty, *Ombres et contrastes de l'homme* // *Chopin*. Paris 1965.

- M. Gliński, *Religiosità di Chopin* // Osservatore Romano 1966 № 181, 185, 189, 195, 235.
 A. Langfus, *Le musicien devant la mort* // *Chopin*. Paris 1970.
 S. Jarociński, *Kilka uwag w przedmiocie zaangażowania ideowego Chopina* // *Pagine* 4, 1980.
 C. Bourniquel, *Portrait intellectuel de Chopin: l'épistolier* // *Sur les traces de F. Chopin* / Ed. D. Pistone. Paris 1984.
 B. Pocię, *Chopin a filozofia romantyzmu* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].
 M. Janion, M. Żmigrodzka, *F. Chopin wśród bohaterów egzystencji polskiego romantyzmu* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].
 M. Tomaszewski, *Chopin zaangażowany* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
 R. Przybylski, *Strój arystokraty ducha* // *Zeszyty Literackie* 1990 № 32.
 R. Przybylski, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*. Kraków 1995.

Письма

Подлинные тексты

- Listy F. Chopina* / Red. H. Opieński. Warszawa 1937.
 F. Chopin, *Wybór listów* / Red. Z. Jachimecki. Wrocław 1949.
Korespondencja F. Chopina, 1–2 / Red. B. E. Sydow, J. Miketta. Warszawa 1955.
Korespondencja F. Chopina z rodziną / Red. K. Kobylańska. Warszawa 1972.
Korespondencja F. Chopina z George Sand i z jej dziećmi, 1–2 / Red. K. Kobylańska. Warszawa 1981.
 K. Kobylańska, *Rękopisy listów Chopina*. Каталог [в печати].

Переводы

- F. Chopin, *Gesammelte Briefe* / Hrsg. von A. Guttry. München 1928.
 Ф. Шопен, *Письма* / Под ред. А. Б. Гольденвейзера. Москва 1929.
Chopin's letters / Ed. H. Opieński. New York 1931, 1971.
 F. Chopin, *Lettres* / Ed. H. Opieński. Paris 1933.
Correspondance de F. Chopin, 1–3 / Ed. B. E. Sydow, S. et D. Chainaye. Paris 1953–1960.
 F. Chopin, *Briefe und Documente* / Hrsg. von W. Reich. Zürich 1959.
 F. Chopin, *Listy* / Red. T. Marek-Żakiej. Bratislava 1960.
 F. Chopin, *Listy rodině a přátelům* / Red. J. Simonides. Praha 1961.
Selected correspondence of F. Chopin / Ed. A. Hedley, after B. E. Sydow. London 1962, Tokyo 1965.
 Ф. Шопен, *Письма* / Под ред. А. Соловцова. Москва 1964, 1976.

Апокрифические тексты

- J. Iwaszkiewicz, *Historia listów Chopina do Delfiny Potockiej* // *Życie Literackie* 1945 № 3/4.
 S. et D. Chainaye, *Les lettres de Chopin à Delphine Potocka ne sont que [...] apocryphes* // *Revue Musicale* 1955 № 229.
 M. Gliński, *Spór o listy Chopina do D. Potockiej* // RM 1958 № 24.
 A. Hedley, *W sprawie artykułu M. Glińskiego* // RM 1959 № 2.
 Z. Lissa, *Chopins Briefe an D. Potocka* // MF 1962 № 4.
 Z. Lissa, *Gefälschte Chopin-Briefe* // Musik und Gesellschaft 1962 № 5.
 Z. Lissa, *O listach F. Chopina do D. Potockiej* // M 1963 № 1/2.
 J. Smotter, *Spór o «listy» Chopina do D. Potockiej*. Kraków 1967; расширенное изд.: 1976.
 A. Hedley, *W sprawie fotokopii rzekomych listów Chopina do D. Potockiej* // RM 1968 № 6.
Chopina listy do Delfiny / Red. M. Gliński. Toronto, New York 1972.
 A. Harasowski, *Fact or forgery?* // Music and Musicians 1972/1973 № 7.
 L. Fajer, Z. Czeczot i A. Zacharias, R. Szokalski, W. Wójcik, *Materiały, trzy ekspertyzy* // RCh 10, 1976–1977.
 W. Nowik, *«Spór Delfiński» w latach ostatnich* // RCh 12, 1980.

Свидетельства современников

- F. Liszt, *F. Chopin*. Paris 1852, Warszawa 1873, Lwów 1924, Kraków 1960.
 G. Sand, *Histoire de ma vie*, 1–20. Paris 1854–1855.
 F. Hiller, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*. Leipzig 1868.
 W. von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosin unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*. Berlin 1872.
 Ch. Moscheles, *Aus Moscheles Leben*, 1–2. Leipzig 1872–1873.

- G. Sand, *Impressions et souvenirs*. Paris 1873.
 G. Sand, *Correspondance 1812–1876*, 1–6. Paris 1883–1895.
 E. Delacroix, *Journal*, 1–3. Paris 1893–1895.
 F. Liszt's Briefe, 1–8 / Hrsg. von La Mara. Leipzig 1893–1904.
 G. Sand, *Journal intime* / Ed. A. Sand. Paris 1926.
Correspondance de F. Liszt et de la Comtesse d'Agoult 1833–1840, 1–2 / Ed. D. Olivier. Paris 1933.
 A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Chopin żywy w swoich listach i opiniach współczesnych*. Warszawa 1958.
 P. Viardot, *Correspondance inédite avec G. Sand 1839–1849*. Paris 1959.
 G. Sand, *Correspondance*, 1–12 / Ed. G. Lubin. Paris 1964–1976.
Heines Musikkritiken / Hrsg. von M. Mann. Hamburg 1971.
 J.-J. Eigeldinger, *Wspomnienie Solange Clésinger o Chopinie* // RCh 12, 1980.
 E. K. Kossak, *O wydaniu korespondencji G. Sand – G. Lubina* // RCh 12, 1980.
 H. Wróblewska-Straus, *Listy J. W. Stirling do L. Jędrzejewiczowej* // RCh 12, 1980.

Воспоминания и документы

- M. Karłowicz, *Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie*. Warszawa 1904; также: id., *Souvenirs inédites de F. Chopin*. Paris 1904.
 L. Binental, *Chopin [...]. Dokumenty i pamiątki*. Warszawa 1930; также: id., *Chopins Dokumente und Erinnerungen*. Leipzig 1930.
 M. Idzikowski, B. E. Sydow, *Portret F. Chopina*. Kraków 1952, 1963; также: id., *Les portraits de F. Chopin*. Kraków 1953.
 W. Hordyński, *Pamiątki po Chopinie w zbiorach Krakowskich* // KM 1949 № 26/27.
 K. Kobylańska, *Chopiniana w Bibliotece Konserwatorium Paryskiego* // AnnCh 4, 1959.
 Z. Lissa, *Nicht publizierte Lemberger Chopiniana* // AnnCh 5, 1960.
 H. Wróblewska, *Nowe Chopiniana w zbiorach TiFC...* // AnnCh 8, 1969.
Katalog zbiorów TiFC / Red. H. Wróblewska, J. Ohrt, D. Turko, M. Kędra. Warszawa 1969–1971.
 K. Kobylańska, *Chopin in French collections* // Polish Music 1970 № 4.
 H. Wróblewska, M. Lewkowicz, *Portret F. Chopina. Katalog wystawy TiFC*. Warszawa 1973.
 H. Wróblewska-Straus, *Nowe pamiątki Chopinowskie w zbiorach TiFC* // RM 1978 № 25, 26.
 J.-M. Nectoux, J.-J. Eigeldinger, *E. Ganche i jego kolekcja chopinowska* // RCh 17, 1985 [изд. 1987].
 B. Adamczyk-Schmid, *Katalog zbiorów Muzeum F. Chopina i G. Sand w celi № 2 klasztoru kartuzów w Valldemozie* // RCh 18, 1986 [изд. 1989].

Биографии

- M. Karasowski, *Młodość F. Szopena* // Biblioteka Warszawska 1862 t. 4; дополненное изд.: 1869 t. 1.
 F. Niecks, F. Hoesick, etc. – см. монографии.
 C. Willeby, *F. F. Chopin. A biography*. London 1892.
 E. Poirée, *Chopin. Biographie critique*. Paris 1906, 1931.
 W. D. Murdoch, *Chopin: his life*. London 1934 [переизд. 1971].
 A. Piano, *La vita di Chopin*. Milano 1969.
 G. Belotti, *Chopin: l'uomo*, 1–3. Milano 1974.
 B. Gavoty, *F. Chopin*. Paris 1974.
 A. Orga, *Chopin, his life and times*. Tunbridge Wells 1976, 1978.
 K. Toyama, *Chopin*. Tokyo 1976, 1988.
 D. Mellville, *Chopin. A biography*. London 1977.
 G. D. Marek, M. Gordon-Smith, *Chopin. A biography*. New York 1978, Warszawa 1990.
 A. Zamoyski, *Chopin – a biography*. London 1979, Warszawa 1985.
 J. F. Catalano, *Chopin – el splendor del romanticismo*, 1–3. La Paz 1985.
 W. Pazdro, *F. Chopin*. Paris 1989.

Жизнь в иллюстрациях

- R. Bory, *La vie de Chopin par l'image*. Genève 1951.
 K. Kobylańska, *Chopin w kraju. Dokumenty i pamiątki*. Kraków 1955, 1956; также: id., *Chopin dans son pays natal. Chopin in der Heimat. Chopin in his own land. Шопен на родине*. Kraków 1955.

- A. Boucourechliev, *Chopin. Eine Bildbiographie*. München 1962, Berlin 1967; также: id., *Chopin. A pictorial biography*. London 1963.
 M. Mirska, W. Hordyński, *Chopin na obczyźnie. Dokumenty i pamiątki* / Red. J. Unicka. Kraków 1965.
 W. Duleba, *Chopin*. Kraków 1975.
 E. Burger, *F. Chopin. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumente*. München 1990.
 M. Tomaszewski, *Chopin. Dziennik par image* / Ikonografia i komentarze: B. Weber. Kraków 1990; также: id., *Chopin. A diary in images. Chopin. Ein Tagebuch in Bildern*. Kraków 1990.

1810–1816

- F. Skarbek, *Pamiętniki*. Poznań 1878.
 E. Ganche, *L'origine française de Frédéric Chopin* // La Pologne 1927.
 M. Mieses, *Polacy-chrześcijanie pochodzenia żydowskiego*, 1. Warszawa 1938.
 B. E. Sydow, *W sprawie pochodzenia Fryderyka Chopina* // RM 1948 № 3.
 B. E. Sydow, *O właściwą datę urodzenia F. Chopina* // RM 1948 № 10. Полемика: RM 1948 № 19, 23/24; RM 1949 № 2, 5/6, 9.
 B. E. Sydow, *Nieznaný list Mikołaja Chopina do rodziców* // KM 1949 № 28.
 B. E. Sydow, *Um Chopins Geburtsdatum* // MF 1950 № 3/4.
 K. R. Juttner, *Um Chopins Geburtsjahr* // MF 1954 № 4.
 J. Miketta, *Z genealogii chłopskiej rodziny F. Chopina* // SM 4, 1955.
 K. R. Juttner, *Chopins Vater* // MF 1957 № 4.
 I. Betza, *O dacie urodzin Chopina* // RM 1960 № 3.
 L. Gradstein, *O pochodzeniu rodziny Chopina* // RM 1960 № 6.
 K. Kobylańska, *Rodzina Fryderyka Chopina. Dokumenty i pamiątki. Katalog wystawy*. Warszawa 1963.
 G. Ladaïque, *Francuscy przodkowie F. Chopina* // RM 1988 № 25.
 A. Clavier, *Jeszcze o powinowactwie matki Chopina* // RM 1990 № 21.
 G. Ladaïque, *Mikołaj Chopin w Czermiewie* // RM 1990 № 9.
 J. Modrzejewski, *Kim byli przodkowie Justyny Chopin* // RM 1990 № 26.
 J. Modrzejewski, *Gniazdo rodziny F. Chopina* // Przegląd Wielkopolski 1991 № 3/4.
 A. Massalski, *Przyczynek do biografii Mikołaja Chopina* // RM 1991 № 24.
 Cz. Sielużycki, *Studium genealogiczno-historyczne rodu Skarbków i rodziny matki Chopina (Krzyżanowskich)* // RCh 22/23, 1996/1997 [изд. 1998].

1816–1823

- A. z Tańskich Tarczeńska, *Historia mego życia*. Warszawa 1867
 J. U. Niemcewicz, *Nasze przebiegi* // Przegląd Polski 1873 № 10.
 Wielisław [E. Skrodzki], *Kilka wspomnień o Szopenie z mojej młodości* // Bluszcz 1882 № 32, 36.
 F. Hoesick, *Z pamiętników E. Marylskiego* // id., *Słowacki i Chopin*, 1. Warszawa 1932.
 Z. Jachimecki, *La première composition imprimée de Chopin* // La Revue Musicale 1927 № 5.
 Z. Jachimecki, *Kompozycje F. Chopina z okresu dzieciństwa i lat chłopięcych do roku 1825* // Chopin 1937 № 1.

1823–1826

- A. P. Koptiajew, *Młodzieńcze utwory Chopina* // Przegląd Muzyczny 1911 № 12.
 S. Pereświt-Sołtan, *Listy F. Chopina do Jana Białobłockiego*. Warszawa 1926.
 H. Feicht, *Chopin we Wrocławiu* // Zeszyty Wrocławskie 1949 № 1/2.
 M. Mirska, *Szlakiem Chopina*. Warszawa 1949.
 Z. Szulc, *Dwie nieznanne kompozycje Chopina na eolipantalion* // M 1955 № 3/4.
 W. Tomaszewska, *Chopin w Dusznikach* // M 1961 № 4.
 P. Działisz, *Okolice Chopina*. Gdynia 1964.
 K. Kobylańska, *Nieznanne utwory Chopina w zapomnianym albumie* // RM 1972 № 20.
 B. Vogel, *Jeszcze raz o dwóch nieznanach kompozycjach na eolipantalion* // RCh 17, 1985 [изд. 1987].
 T. D. Turło, *Z zagadnień chronologii pierwszych utworów Chopina* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].
 A. Clavier, *Dusznicki epizod rodziny Chopinów*. Grivegnée 1993.

1826–1829

- S. F. [Fryderyk Skarbek], *Emilia Chopin* // *Rozrywki dla Dzieci*, Warszawa 1827.
 K. W. Wójcicki, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, 1–3. Warszawa 1855–1858.
 M. Karasowski, *Młodość Fryderyka Chopina* // Biblioteka Warszawska 1862 t. 4.
 F. Hoesick, *J. Elsner i pierwsze Konserwatorium muzyczne w Warszawie* // Biblioteka Warszawska 1900 t. 3.
 F. Hoesick, *Z papierów po Elsnerze*. Warszawa 1901.
 F. Hoesick, *Luminarze warszawscy w roli przyjaciół i znajomych F. Chopina, 1826–1830*. Poznań 1920.
 A. Markwiczówna, *Chopin w Wielkopolsce* // *Kronika Miasta Poznania* 1949 № 4.
 J. Prosnak, *Środowisko warszawskie w życiu Fryderyka Chopina* // *KM* 1949 № 28.
 T. Burakowski, *Gdzie Chopin mieszkał w Warszawie* // *M* 1955 № 3/4.
 A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, 1–2. Kraków 1957.
 F. German, *Chopin i literaci warszawscy*. Kraków 1960.
 E. H. Müller von Asow, *Chopins Aufenthalt in Berlin 1828* // *Der Bar von Berlin* 9, 1960.
 T. Fronczyk, *Warszawa młodości Chopina*. Kraków 1961.
 W. Kmicic-Mieleszyński, *Sprawa pobytu Chopina w Gdańsku* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 A. Clavier, *Emilia Chopin*. Lens 1975.
 F. German, *Muzycy warszawscy okresu młodego Chopina* // *Chopin a muzyka europejska*. Katowice 1977.
 E. Szulc, *Nieznana karta warszawskiego życia Chopina* // *RCh* 18, 1986 [изд. 1989].
 P.-O. Ozanne, *M. Szymanowska, pianiste et compositrice – un modèle pour le jeune Chopin?* // *Chopin et les lettres* / Ed. J. Żurowska. Warszawa 1991.
 T. A. Zieliński, *Ilu nauczycieli miał Chopin?* // *RM* 1992 № 6.
 A. Bukowski, *Pomorskie wojaże Chopina*. Gdańsk 1993.
 D. Jasińska, *Problem stylu «brillan» w twórczości Chopina* // *Przemiany stylu Chopina* / Red. M. Gołąb. Kraków 1993.
 I. Poniatowska, *Styl brillant i idee preromantyczne w twórczości M. Szymanowskiej* // id., *Historia i interpretacja muzyki*. Kraków 1995.

1829–1831

- N. A. Kumelski, *Podróż z Wiednia do Salzburga* // *Magazyn Powszechny* 1837.
 K. W. Wójcicki, *Kawa literacka w Warszawie, 1829–1830*. Warszawa 1873.
 A. Wójcicka, *Wieczorek pożegnalny F. Chopina* // *Pion* 1934.
 H. Volkmann, *Chopin in Dresden*. Dresden 1936.
 A. Nowaczyński, *Młodość Chopina*. Warszawa 1939.
 K. Kobylańska, *Sylwetki wokalistów na tle życia Chopina: Konstancja z Gładkowskich Grabowska* // *Życie Śpiewacze* 1948 № 3.
 K. Kobylańska, *Czescy przyjaciele Chopina* // *M* 1951 № 1.
 K. Kobylańska, *Henrietta Sontag* // *M* 1951 № 7.
 F. Zagiba, *Chopin und Wien*. Wien 1951.
 S. Jarczyński, *Maurycy Mochnacki jako krytyk muzyczny* // *SM* 3, 1954.
 S. Klima, *Józef Slavík*. Praha 1956.
 S. J. Rostworowski, *Cień hipokryty z Poturzyzna [Tytus Woyciechowski]* // *RM* 1962 № 20.
 J. Prohazka, *The origin of the Prague «Mazurka in G major» and Chopin's relations with Václav Hanka* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 M. Tarantová, *Vlastenectví Chopinova učitele V. Würfla* // *Chopiniana Bohemica et Slovenica* 2, 1964.
 G. Belotti, *Un ommaggio di Chopin alla sorella Ludwika: Il «Lento con gran espressione»*. Firenze 1968.
 L. Gawroński, *T. Woyciechowski* // *RM* 1975 № 21.
 T. Przybylski, *Fragmenty «Dziennika prywatnego» Karola Kurpińskiego* // *M* 1975 № 4.
 J. Smoter, *Album [tzw. stuttgartarcki] F. Chopina 1829–1831*. Kraków 1975.
 M. Zduniak, *Fryderyk Chopin we Wrocławiu* // *Kalendarz Wrocławia*. Wrocław 1985.
 H. Nowaczyk, *Kaliskimi śladami F. Chopina* // *Południowa Wielkopolska* 1989 № 6–9.
 F. Małkus, *Konstancja [Gładkowska], pierwsza młodzieńcza miłość F. Chopina*. Skierniewice 1990.
 Z. Sudolski, *La poésie romantique polonaise et la musique de Chopin* // *F. Chopin et les lettres* / Ed. J. Żurowska. Warszawa 1991.
 M. Żurowski, *Chopin et Mochnacki: une amitié dans la mêlée romantique* // *La fortune de F. Chopin* / Ed. F. Clau-don. Dijon 1994.

1831–1835

- F. Hiller, *Künstlerleben*. Köln 1880.
- E. Eckertz, *Chopin und Mendelssohn* // *Neue Musik-Zeitung* 1910 № 10.
- E. Ganche, *La vie musicale de Chopin à Paris* // *Revue Musicale* 1931 № 121; также: M 1932 № 79.
- M. Szczepańska, «Hexameron», *Bellini i Chopin*. Lwów 1935.
- A. Disterweg, *F. W. Kalkbrenner und F. Chopin* // *Allgemeine Musikzeitung* 1938 № 45.
- J. Krüger-Riebow, *Chopins Aufenthalte in Deutschland* // *Chopin-Almanach*. Potsdam 1949.
- S. Pugliatti, *Chopin e Bellini*. Messina 1952.
- E. H. Müller von Asow, *F. Chopin in Deutschland* // *Chopin-Jahrbuch*, 2. Wien 1963.
- W. Nowik, *Chopin e Bellini* // *Casta diva*, *manoscritto di F. Chopin* // *Settimo incontro con la musica italiana e polacca*. Bologna 1976; также: *Pagine* 4, 1980.
- K. Kobylańska, *Chopin i Matuszyński. Nieznane dokumenty* // *RM* 1979 № 24.
- J.-J. Eigeldinger, *Un concert inconnu de Chopin à Paris (25.IV.1833)* // *Revue Musicale de la Suisse Romande* 1981 № 1.
- F. German, *F. Chopin i Aleksander Hofman* // *RCh* 13, 1981.
- H. Nautsch, *Friedrich Kalkbrenner. Wirkung und Werk*. Hamburg 1983.
- S. Gut, *Frédéric Chopin et Franz Liszt: une amitié à sens unique* // *Sur les traces de F. Chopin*. Paris 1984.
- J.-J. Eigeldinger, *Koncerty Chopina w Paryżu w latach 1832–1838* // *RCh* 17, 1985 [изд. 1987].
- J.-A. Ménétiér, *Bellini et Chopin* // *L'Avant-scène Opéra* 1987 № 96.
- J. Siwkowska, *Nokturn, czyli rodzina F. Chopina i Warszawa w latach 1832–1881*. Warszawa 1988.
- E. Rudzki, *Delfina Potocka*. Warszawa 1990.
- F. Claudon, *Meyerbeer et Chopin* // *La fortune de Chopin* / Ed. F. Claudon. Dijon 1994.
- W. Nowik, *Chopin – Bellini. Muzyczne dowody przyjaźni* // *Chopin w kręgu przyjaciół*, 1 / Red. I. Poniatowska. Warszawa 1995.
- I. Poniatowska, *Chopin – Liszt. Kontakty artystów i oddziaływania stylistyczne* // *Chopin w kręgu przyjaciół*, 1 / Red. I. Poniatowska. Warszawa 1995.
- S. Ruhlmann, *Chopin – Franchomme* // *Chopin w kręgu przyjaciół*, 2 / Red. I. Poniatowska. Warszawa 1996.
- H. Musielak, *Chopin à Lille* // *Chopin à Nohant*, 1. Argenton 1997.
- S. Ruhlmann, *Lettres d'un médecin musicien allemand [Шопен в Брюсселе]* // *Chopin à Nohant*, 1. Argenton 1997.

1835–1840

- G. Sand, *Un hiver au Midi de l'Europe*. Bruxelles 1841.
- G. Sand, *Un hiver à Majorque*. Paris 1842.
- J. Brzowski, *Ustęp z wrażeń artystycznej podróży [1836]* // *Biblioteka Warszawska* 1850, t. 4.
- E. Ziemięcka, *Wspomnienie [Mariańskie Łaźnie 1837]* // *Noworocznik* 2, Warszawa 1861.
- S. Koźmian, *Julian Fontana* // *Roczniki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk* 6, 1871.
- M. d'Agoult, *Mes souvenirs*. Paris 1877.
- F. Hoesick, *Maria z Wodzińskich Orpiszewska* // *Bluszcz* 1897 № 2.
- M. Karłowicz, «Moja bieda». *Listy rodziny Wodzińskich do F. Chopina* // *Księga pamiątkowa A. Mickiewicza*, 1. Warszawa 1898.
- F. Hoesick, *Chopin i Niemcewicz* // *Świat* 1910 № 8.
- M. d'Agoult, *Mémoires*. Paris 1927.
- A. Simon, *Życie muzyczne w świetle «Pamiętnika» Józefa hr. Kasińskiego* // *Polski Rocznik Muzykologiczny* 1, 1935.
- F. Müller-Streicher, *Aus dem Tagebuch einer deutschen Chopin-Schülerin (1839–1841)* // *Chopin-Almanach*. Potsdam 1949.
- B. E. Sydow, *Chopin i Delacroix. Historia jednego portretu* // *KM* 1949 № 26/27.
- J. Proházka, *F. Chopin v Karlových Varech*. Karlový Vary 1951.
- F. German, *Chopin i Mickiewicz* // *RCh* 1, 1956.
- F. German, *Chopin i Witwicki* // *AnnCh* 5, 1960.
- Z. Markiewicz, *Chopin i G. Sand* // *Pamiętnik Literacki* 1961 № 3.
- W. Falcke, *Zu Chopins Aufenthalt auf Mallorca* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- R. Schumann, *O Fryderyku Chopinie*. Katowice 1963.
- K. Kobylańska, *Z podróży na Majorkę* // *RM* 1965 № 4.

- L. Rippoli, *The Majorcan episode 1838–1839*. Palma 1969.
- F. Ziejka, *Chopin w Marsylii (1839)* // Kultura i Społeczeństwo 1975 № 4.
- L. Erhardt, *Schumann – Chopin* // RM 1983 № 20.
- F. German, *F. Chopin i Wincenty Pol* // RCh 17, 1985 [изд. 1987].
- F. German, *F. Chopin i J. Słowacki. Dzieje nieprzyjaźni* // RCh 18, 1986 [изд. 1989].
- D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Muza Słowackiego i Chopina. Opowieść biograficzna o Marii Wodzińskiej*. Warszawa 1986.
- Ch.-H. Mahling, *Chopin, niemiecki romantyzm muzyczny i «szkoła nowoniemiecka». Związki i oceny* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
- Ch.-H. Mahling, *Nähe und Distanz. Bemerkungen zum Verhältnis von R. Schumann zu F. Chopin und F. Liszt // Festschrift C. Dahlhaus...* Laaber 1988.
- E. F. Smidak, *Isaak-Ignaz Moscheles. The life of the composer and his encounters with Beethoven, Liszt, Chopin und Mendelssohn*. Aldershot 1989.
- J.-J. Eigeldinger, *L'achèvement des Préludes op. 28 de Chopin* // Revue de Musicologie 1989 № 2.
- B. Adamczyk-Szmida, H. Wróblewska-Straus, *Podróż romantyczna F. Chopina i G. Sand na Majorce* // Katalog wystawy TiFC. Warszawa 1990.
- F. German, *Karol Lipiński i Fryderyk Chopin* // Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej 51. Wrocław 1990.
- J. Draheim, *Schumann und Chopin* // *Schumann Studien* 3/4 / Hrsg. von G. Neuhaus. Köln 1994.
- K. W. Niemöller, *Chopin w «Związku Dawida» R. Schumanna* // *Chopin w kręgu przyjaciół*, 3 / Red. I. Poniatowska, Warszawa 1997.

1841–1846

- G. W. Davison, *An essay on the works of Chopin*. London 1843.
- G. Sand, *Histoire de ma vie*. Paris 1854–1856; также: id., *Dzieje mojego życia. Wybór. Przeł.* // M. Damińska-Joczowa. Warszawa 1968.
- W. von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*. Berlin 1872.
- G. Sand, *Impressions et souvenirs*. Paris 1873.
- E. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, 1–2. Paris 1886–1887.
- A. Sand, *Le Berry de George Sand*. Paris 1927.
- N. Slonimsky, *Chopiniana. Some material for a biography (1841–1843)* // MQ 1948 № 4.
- W. Maizel, *Chopin i... Woykowski* // Echo Teatralne i Muzyczne 1949 № 5.
- A. M. P. Luppe, *Astolphe de Custine*. Monaco 1957.
- Lettres inédites de George Sand et Pauline Viardot (1839–1849)*. Paris 1959.
- W. Hordyński, Z. Rosengardt-Zaleska, *uczennica Chopina i jej pamiętnik (1843–1845)* // Roczniki Biblioteczne 1961 № 1/4.
- A. Janta, *Losy i ludzie* [в т. ч. о Ю. Фонтане]. London 1961.
- F. German, *Chopin im Lichte unbekannter Memoiren Quellen* // Book of IMC. Warszawa 1963.
- C. A. Семеновский, *Русские друзья и знакомые Шопена* // Русско-польские музыкальные связи. Москва 1963.
- P. A. Gaillard, *Jugements portés sur Chopin par Mickiewicz d'après le journal de Caroline Olivier* // Book of IMC. Warszawa 1963.
- G. Lubin, *George Sand en Berry*. Paris 1967.
- R. Jordan, *George Sand. A biography*. London 1976.
- G. Lubin, *Nohant*. Paris 1976.
- W. S. Atwood, *The lioness and the little one: The liaison of George Sand and F. Chopin*. New York 1980.
- K. Kobylańska, *Korespondencja F. Chopina z G. Sand i z jej dziećmi*, 1–2. Warszawa 1981.
- F. German, *Zofia i Józef Bohdan Zalescy a Fryderyk Chopin* // RCh 15, 1983.
- M.-P. Rambeau, *Chopin dans la vie et l'oeuvre de George Sand*. Paris 1985.
- S. Delaigue-Moins, *Chopin chez George Sand à Nohant. Chronique de sept étés*. Châteauroux 1986, 1992.
- G. Müller, *Heinrich Heine und die Musik*. Leipzig 1987.
- K. Musioł, *Heine o Chopinie* // Empiria w badaniach muzyki. Warszawa 1987.
- J.-M. Bailbe, *Deux princes de la vie parisienne: F. Chopin et Jules Janin* // F. Chopin et les lettres / Ed. J. Żurowska. Warszawa 1991.
- P. Brunel, *«Lucrezia Floriani», miroir de la liaison Chopin – Sand* // F. Chopin et les lettres / Ed. J. Żurowska. Warszawa 1991.

- J.-J. Eigeldinger, *Carl Filtsch, miroir de Chopin. En marge d'une publication apocryphe* // *La fortune de Chopin* / Ed. F. Claudon. Dijon 1994.
C. Verhaeghe, *Une diva à Nohant* // *Chopin à Nohant*, 1. Argenton 1997.

1846–1849

- A. Jełowicki, *Ostatnie chwile Chopina* // *Biesiada Literacka* 1888 № 12.
M. Douel, *Chopin and Jenny Lind* (1848) // *MQ* 1932 № 3.
B. E. Sydow, *Przyjaźń dwóch genialnych artystów* [Шопен и Делакруа] // *RM* 1947 № 6.
L. Bronarski, *Z ostatnich dni ziemskiej pielgrzymki Chopina* // *KM* 1949 № 26/27.
S. Brookshaw, *Concerning Chopin in Manchester*. Manchester 1951.
M. Kindler, *F. Chopin w listach E. Delacroix* // *M* 1955 № 7/8.
J. Fontana, *Wybór listów do S. E. Koźmiana z lat 1844–1868* / Red. J. Fijałek // *Rocznik Bibliograficzny PAN* 1, Kraków 1957.
A. E. Bone, *Jane Wilhelmine Stirling*. Chipstead 1960.
Z. Jabłoński, *Chopin w Anglii* // *RM* 1960 № 7.
L. Bronarski, *Ostatni mazurek Chopina* // *id.*, *Szkice chopinowskie*. Kraków 1961.
A. Melbechowska, *T. Kwiatkowski – malarz Chopina* // *Biuletyn Historii Sztuki* 1961 № 2.
G. Lubin, *Autour de la mort de Chopin* // *Revue des Deux Mondes* 1962 № 7.
S. Szenic, *Maria Kalergis*. Warszawa 1963.
S. Błaszczyk, *Chopin w Szkocji, VIII–X 1848* // *RM* 1968 № 1.
K. Kobyłańska, *Spowiedź Ludwika [Jędrzejewicz]* // *RM* 1968 № 20, 21.
E. Delacroix, *Dzienniki* / Red. A. Joubin. Przeł. J. Guze, J. Hartwig. Wrocław 1968.
Z. Skorupska, *F. Chopin w relacjach L. Niedźwieckiego* // *Pamiętniki Biblioteki Kórnickiej* 9/10, 1968.
J. W. Gomulicki, *Norwid i Chopin* // *Współczesność* 1969 № 18.
Z. Sudolski, *Norwid i Chopin w dzienniku Koźmiana (1841–1848)* // *Miesięcznik Literacki* 1970 № 44.
C. K. Norwid, *Białe kwiaty* / Red. J. W. Gomulicki. Warszawa 1977.
H. Musielak, *Dokumenty dotyczące spadku po Chopinie* // *RM* 1978 № 14–16.
Wspomnienia Solange Clésinger o Chopinie / Red. J.-J. Eigeldinger // *RCh* 12, 1980.
F. German, *Chopin i Krasinski* // *RCh* 16, 1984.
Cz. Sieluzycy, *Prace chopinowskie rzeźbiarza Jean-Baptiste-Augusta Clésingera* // *RCh* 16, 1984.
K. Michałowski, *Nieznane wspomnienie o Chopinie Ignacego Krzyżanowskiego* // *RCh* 17, 1985 [изд. 1987].
J. Kallberg, *Ostatnia przemiana stylu Chopina* // *RCh* 18, 1986 [изд. 1989].
W. Nikołajew, *Odtworzenie dagerotypu F. Chopina* // *RCh* 18, 1986 [изд. 1989].
C. Shuster, *Six Mazurkas de F. Chopin transcribed par Pauline Viardot* // *Revue de Musicologie* 1989 № 2.
N.-O. Franzen, *Jenny Lind: die schwedische Nachtigall*. Berlin 1990.
M. Piotrowska, «*Późny Chopin*». *Uwagi o dziełach ostatnich* // *Przemiany stylu Chopina* / Red. M. Gołąb. Kraków 1993.
J. and P. Załuski, *The Scottish autumn of F. Chopin* / Edinburgh 1993.
M. H. Girard, *Note sur Gautier et Chopin Le dernier Concert* // *La fortune de F. Chopin* / Ed. F. Claudon. Dijon 1994.
Z. Naliwajek, *La nécrologie de Chopin: l'album de la princesse Marcelina Czartoryska* // *La fortune de F. Chopin* / Ed. F. Claudon. Dijon 1994.
C. K. Norwid, *O muzyce* / Red. W. Stróżewski. Kraków 1997.

Игра, концерты, инструменты

Как играл Шопен

- W. von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*. Berlin 1872.
F. Hiller, *Briefe an Ungenannte*. Köln 1877.
A. Marmontel, *Les pianistes célèbres*. Paris 1878.
C. Mikuli, Введение к: *F. Chopins Pianoforte-Werke* / Hrsg. von F. Kistner. Leipzig 1880.
A. Michałowski, *Jak grał F. Szopen* // *M* 1932 № 7/9.
E. Hipkins, *How Chopin played*. London 1937.
W. G. Atwood, *F. Chopin. Pianist from Warsaw*. New York 1987.

- J.-J. Eigeldinger, *Le jeu de Chopin vu par ses contemporaines* // id., *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel 1970, 1988.
J. Ekier, *Jak grał Chopin* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].

Концерты

- O. Pisarenko, *Wyras muzyczny dzieł Chopina w opinii jego współczesnych, Paryż 1832–1860* // *Z badań nad Chopinem*. Warszawa 1973.
J.-J. Eigeldinger, *Koncerty Chopina w Paryżu w latach 1832–1838* // RCh 17, 1985 [изд. 1987].
Ch. Lorandini, *Chopin et la critique en France* // *Chopin à Nohant*, 1. Argenton 1997.

Инструменты

- P. Brunold, *Fortepiany Chopina* // KM 1928/1929 № 1.
R. Steglich, *Chopins Klaviere* // *Chopin-Jahrbuch*, 2. Wien 1963.
B. Vogel, *Fortepiany i idiofony klawiszowe w Królestwie Polskim w latach młodości Chopina* // RCh 9, 1975.
B. Vogel, *Fortepiany epoki Chopina a współczesna praktyka wykonawcza* // RCh 17, 1985 [изд. 1987].

Педагог, метод, ученики

Педагог

- J. Kleczyński, *Chopin jako nauczyciel fortepianu* // *Bluszcz* 1869 № 5.
A. von Winterfeld, *Chopin als Schüler und als Lehrer* // *Neue Musik-Zeitung* 1904 № 7.
S. Adelung, *Chopin als Lehrer* // *Neue Musik-Zeitung* 1923 № 8.
K. Mikuli, *Chopin als Pianist – Chopin als Lehrer* // *Die Musik-Welt* 1949.
J. Ekier, *Chopin jako pedagog* // *Zeszyty Naukowe PWSM* 1, Warszawa 1966; также: RM 1974 № 10, 11.
J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel 1970, 1988.
J. Skarbowski, *O przekazach dotyczących działalności pedagogicznej Chopina* // RM 1972 № 20.
J. Holland, *Technika kształcenia w pedagogice Chopina* // RCh 11, 1978.
J. M. Purswell, *Chopin as teacher* // *Clavier* 1979 № 7.
B. A. Николаев, *Шопен-педагог*. Москва 1980.

Метод

- Z. Mycielski, *Rękopis «Metody»* // RM 1968 № 1.
Z. Mycielski, *Jeszcze o rękopisie «Metody» Chopina w odpowiedzi J. Iwaszkiewiczowi* // RM 1968 № 7.
J. Miłsztejn, *«Metoda» Chopina* // RM 1968 № 12.
W. Nikołajew, *«Metoda fortepianowa» F. Chopina* // RM 1985 № 21.
I. Poniatowska, *Chopin jako metodyk* // RM 1993 № 7.
F. Chopin, *Esquisses pour une Méthode de piano* / Ed. J.-J. Eigeldinger. Paris 1993; польский перевод: *Szkice do metody gry fortepianowej*. Kraków 1995.
I. Poniatowska, *Do problemu metodyki gry fortepianowej w okresie romantyzmu* // *Chopin w kręgu przyjaciół*, 3 / Red. I. Poniatowska. Warszawa 1997.

Ученики

- S. Tarnowski, *Księżna Marcelina Czartoryska*. Kraków 1985.
M. von Grewingk, *Eine Tochter Alt-Rigas, Schülerin Chopins* [Emilie von Gretschn]. Riga 1928.
A. Chybiński, *Tomasz Tellefsen, norweski uczeń F. Chopina* // *Kurier Literacko-Naukowy* 1935 № 46–47.
B. Lindenau, *Carl Filtsch* // *Archiv für Musikforschung* 1940 № 1.
B. E. Sydow, *Karol Filtsch* // RM 1947 № 21.
W. Eggert, *Chopins Lieblings-Schüler Adolf Gutmann* // *Mickiewicz-Blätter* 1960 № 15.
W. Hordyński, *Zofia Rosengardt-Zaleska, uczennica Chopina, i jej pamiętnik* // *Roczniki Biblioteczne* 1966.
Z. Vancea, *Der Chopin-Schüler Carl Mikuli* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
H. Federhofer, *Der Chopin-Schüler Carl Mikuli* // *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 10, 1965.
L. Bronarski, *Les élèves de Chopin* // *AnnCh* 6, 1965.
A. Hedley, *Nieznana uczennica Chopina* [Juliette de Caraman] // RM 1970 № 4.

- Z. Kałuża, *Chopin i Marcelina Czartoryska* // RM 1974 № 17.
 H. M. Weydahl, *Thomas Tellefsen* // Norsk Musiktidsskrift 1975 № 1.
 B. Jaeger, *Quelques nouveaux noms d'élèves de Chopin* // Revue de Musicologie 1978 № 1.

Творческий процесс, импровизация, нотация

- O. Jonas, *On the study of Chopin's manuscripts* // *Chopin Jahrbuch*, 1. Wien 1956.
 W. Nowik, *Autografy muzyczne jako podstawa badań źródłowych w chopinologii* // M 1971 № 2.
 W. Nowik, *Receptywno-informacyjna rola autografów Chopina* // *Z badań nad Chopinem*. Warszawa 1973.
 W. Nowik, *Proces twórczy F. Chopina w świetle jego autografów muzycznych*. Warszawa 1978 [неопубл. диссертация].
 I. Poniatowska, *Improvizacja fortepianowa w okresie romantyzmu* // *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, 4 / Red. Z. Chechlińska. Warszawa 1980.
 J. Kallberg, *O klasyfikacji rękopisów Chopina* // RCh 17, 1985 [изд. 1987].
 Th. Higgins, *Etiuda op. 10 № 10: finalne stadia tworzenia* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].
 K. Kobylańska, *Improvizacje Fryderyka Chopina* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].
 W. Nowik, *Notacja muzyczna Chopina – jej kształt, specyfika i funkcja* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].
 J. Rink, *Chopin i Schenker. Improvizacja a struktura* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].
 J. Ekier, *Ostateczny tekst czy ostateczne teksty Chopina* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
 W. Nowik, *Od szkicu do tekstu ostatecznego* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
 J. Rink, *The evolution of Chopin's structural style and its relation to improvisation*. Cambridge 1989.

Рукописи, их собрания, каталоги и публикации

- P. Wackernagel, *Handschriften Chopins* // *Chopins-Almanach*. Leipzig 1949.
Faksimilowane wydanie autografów F. Chopina, 1–11 / Red. W. Hordyński. Kraków 1951–1966.
 M. J. E. Brown, *Chopin's autographs in the Paris Conservatoire* // *Monthly Musical Record* 1955 № 965.
 A. Hedley, *Some observations on the autograph sources of Chopin's works* // *Book of IMC* Warszawa 1963.
 K. Kobylańska, *Sur l'histoire des manuscrits de F. Chopin* // *Book of IMC* Warszawa 1963.
 T. D. Turło, *Ewidencja źródeł do twórczości Chopina w zbiorach polskich* // *Z badań nad Chopinem*. Warszawa 1973.
 K. Kobylańska, *Rękopisy utworów Chopina*. Katalog, 1–2. Kraków 1977.
 B. Jaeger, *Les manuscrits de Chopin* // *Schweizerische Musik-Zeitung* 1979 № 6.
 J.-J. Eigeldinger, *Autographes de Chopin inconnus: deux Nocturnes op. 48, «Polonaise-Fantaisie» op. 61* // *Revue Musicale de la Suisse Romande* 1984 № 37.
 H. Wróblewska-Straus, *Nieznanne rękopisy dzieł F. Chopina z op. 21, 34, 40 i 49* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].
The facsimile edition of the autographs of F. Chopin's works from the collection of F. Chopin Society / Ed. H. Wróblewska-Straus. Tokio, Warszawa 1990.
Faksimile autografów op. 17, 55 i 61 ze zbiorów Biblioteki Narodowej / Red. W. Bogdany. Warszawa 1990–1995.
Thematisches Verzeichnis der in Druck erschienenen Compositionen von F. Chopin // Breitkopf und Härtel. Leipzig 1852, 1888.
 M. J. E. Brown, *Chopin. An index of his works in chronological order*. London 1960, исправленное издание 1972.
 J. Ekier, *Numeracja dzieł F. Chopina* // *Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina* [проспект]. Kraków 1960.
 K. Kobylańska, *Fryderyk Chopin. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. München 1979.
 J. M. Chomiński, T. D. Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*. Kraków 1990.

Первые издания

- Z. Lissa, *Chopin w świetle korespondencji współczesnych mu wydawców* // M 1960 № 1.
 M. J. E. Brown, *First edition of Chopin in periodicals and serial publications* // *AnnCh* 5, 1960.
 K. Kobylańska, *Prace Chopina nad zbiorowym wydaniem dzieł własnych* // RM 1968 № 14.
 J. Ekier, *Wstęp* // *Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina*. Cz. 1: Zagadnienia edytorskie. Kraków 1974, глава «Pierwsze wydania».
 G. Belotti, *La fortuna in Italia dell'opera di Chopin durante la vita di compositore* // *VII Incontro con la musica italiana e polacca*. Bologna 1976; также: *Pagine* 4, 1980.
 J. Kallberg, *The Chopin variants and versions in later manuscripts and printed editions*. Chicago 1982 [неопубл. диссертация].

- T. D. Turło, *Problemy identyfikacji i chronologii pierwszych wydań Chopina* // RCh 14, 1982.
 J. Kallberg, *Chopin in the Marketplace* // Notes 39, 1983.
 J. Kallberg, *Czy warianty są problemem? «Intencje kompozytorskie» w edytorstwie dzieł Chopina* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].
 K. Grabowski, *Francuskie oryginalne wydania dzieł F. Chopina* // RCh 21, 1995.

Неопубликованное

- J. Fontana, *Preface* // *F. Chopin, Oeuvres posthumes*. Berlin 1855.
 M. Karłowicz, *Korespondencja w sprawie kompozycji pośmiertnych* // id., *Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie*. Warszawa 1904.
 Album Fryderyka Chopina poświęcony Marii Wodzińskiej / Red. K. Parnasowa. Lipsk [Leipzig] 1910; на других языках: *Maria: ein Liebesidyll in Tönen. Chopin an Maria Wodzińska*. Leipzig 1910; *Marie: une idylle d'amour en musique. Chopin à Marie Wodzińska*. Leipzig 1911.
 E. Ganche, *Les manuscrits et les oeuvres posthumes* // *Dans le souvenir de F. Chopin*. Paris 1925.
 L. Bronarski, *W sprawie wydania pośmiertnych dzieł F. Chopina* // KM 1928/1929 № 1.
 L. Bronarski, *Korespondencja w sprawie pośmiertnego wydania pieśni* // KM 1930/1931 № 12/13.
 J. Miketta, *O nieautentyczności «Mazurka Fis-dur»* // KM 1949 № 28.
 J. Prosnak, *Wariacje fletowe Chopina* // SM 1, 1953.
 A. Hedley, *Album M. Wodzińskiej. Koniec legendy* // RM 1960 № 20.
 J. Ekier, *Le problème d'authenticité de six oeuvres de Chopin* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 W. Hordyński, *Nieznaný rękopis Chopina odnaleziono w Krakowie [Варуаццi D-dur]* // RM 1964 № 15.
 J. Adamowski, *Korespondencja J. Fontany z W. Polem* [по поводу песни *Лист летит с деревьев*] // M 1975 № 1.
 J.-J. Eigeldinger, *Un autographe musical inédit de Chopin* [маргиналии № 11 и 12] // *Revue Musicale de Suisse* 1975 № 1.
 H. Wróblewska-Straus, *Listy J. W. Stirling do L. Jędrzejewiczowej* [по вопросу о посмертных изданиях сочинений] // RCh 12, 1980.
 K. Grabowski, *F. Chopin: «Fantazja na tematy «Buntu w seraju». Kilka pytań w sprawie autorstwa* // RM 1990 № 23.
 T. A. Zieliński, *Chopinowska «Modlitwa Polaków» [Largo Es-dur]* // RM 1992 № 4.
 F. Gajewski, *Chopin's «Dąbrowski Mazurka»*. // *Journal of the American Liszt Society* 1992 № 2.

Литература ко второму тому

Тональность, мелодика, гармония

Тональность

- K. Biegański, *Elementy skalowości ludowej w mazurkach Chopina i ich konsekwencje harmoniczne* // *F. F. Chopin*. Warszawa 1960.
 B. Becherini, *Il dissolvimento della tonalità nelle opere di F. Chopin* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 S. Borris, *Chopins Bedeutung für den Chromatismus des XIX Jhs.* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 A. Czekanowska, *Beiträge zum Problem der Modalität und der sog // halbchromatischen Leiter» bei Chopin* // *Book of IMC* Warszawa 1963.
 J. Scherpereel, *Chopin et l'élargissement de la tonalité* // *Revue d'Esthétique* 1965 № 1.
 W. Kinderman, *Directional tonality in Chopin* // *Chopin Studies* / Red. J. Samson. Cambridge 1988.
 M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*. Warszawa 1990, Kraków 1991.
 M. Gołąb, *Problem tonacji głównej w utworach Chopina* // ChSt 5, 1993.
 M. Gołąb, *Chopins Harmonik. Chromatik in ihrer Beziehung zur Tonalität*. Köln 1995.

Мелодика

Аспекты и роды

- B. Wójcik-Keuprulian, *Melodyka Chopina*. Lwów 1930.
 A. Koszewski, *Melodyka walców Chopina* // SM 2, 1953.
 Л. Мазель, *О мелодике Шопена* // AnnCh 4, 1959.

- F. Eibner, *Zur Melodik Chopins* // *Chopin-Jahrbuch*, 2. Wien 1963.
F. F. McGinnis, *Chopin: aspects of melodic style*. Ann Arbor 1966.
Z. Chechlińska, *Rozwój badań nad melodyką Chopina* // *Z badań nad Chopinem*. Warszawa 1973.
J. Wozniak, *Melika mazurków Chopina* // *RCh* 11, 1979.

Орнаментика, фигурация

- J. P. Dunn, *Ornamentation in the works of F. Chopin*. London 1921, New York 1971.
M. Ottich, *Die Bedeutung des Ornaments im Schaffen F. Chopins*. Berlin 1937.
J. Holcmann, *The labyrinth of Chopin ornamentation* // *The Julliard Review* 1958 № 2.
M. Ottich, *Chopins Klavier-Ornamentik* // *AnnCh* 3, 1958.
T. D. Turło, *Ewolucja melodyki figuracyjnej* // *F. F. Chopin*. Warszawa 1960.
H. Federhofer, *Die Diminution in der Klavierwerken von Chopin und Liszt* // *Studia Musicologica*, 5. Budapest 1963.
W. Seidel, *Über Figurationsmotive von Chopin und Liszt* // *IMS Report* 1972. København 1974.
M. Stegemann, *Immanenz und Transzendenz. Chopin, Skriabin, Szymanowski und die pianistische Ornamentik* // *Musik-Konzepte*, 45: *F. Chopin*. München 1985.

Типичные обороты

- B. Wójcik-Keuprulan, *O typowych postaciach melodyki Chopina* // *id.*, *Chopin*. Warszawa 1933.
J. Miketta, *Ze studiów nad melodyką Chopina* // *KM* 1949 № 26/27.
L. Bronarski, *Kilka uwag o biegniku w utworach Chopina* // *Księga pamiątkowa A. Chybińskiego*. Kraków 1950.
A. Chybiński, *O pewnym «motywie» w dziełach Chopina* // *SM* 1, 1953.
E. J. Dreyer, *Melodisches Formelgut bei Chopin* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
K. Bilica, *Melos polski u Chopina* // *Muzyka polska w okresie zaborów*. Warszawa 1997.

Родственные связи

- K. Hławiczka, *Ein Beitrag zur Verwandtschaft zwischen der Melodik Chopins und der polnischen Volksmusik* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
S. Pawliszyn, *Elementy melodyki ukraińskiej w twórczości Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
W. Sandelewski, *Les éléments du «bel canto» italien dans l'oeuvre de Chopin* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
Z. Chechlińska, *O tak zwanych «italianizmach» i «wokalnym» charakterze melodyki chopinowskiej* // *Page* 4, 1984.

Гармония

Место и значение

- Z. Jachimecki, *Chopin jako harmonista* // *Przegląd Muzyczny* 1910 № 5.
S. Niewiadomski, *Chopin w nauce harmonii* // *Obchód 100 rocznicy urodzin F. Chopina*. Lwów 1912.
L. Bronarski, *Harmonika Chopina*. Warszawa 1935.
J. Chailley, *L'importance de Chopin dans l'évolution du langage harmonique* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
J. Kremlew, *La place historique de l'harmonie de Chopin* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
H. Federhofer, *Dzieła Chopina jako przykłady w podręcznikach z zakresu teorii muzyki* // *RCh* 19, 1987 [изд. 1990].
E. Narmour, *Melodic structuring of harmonic dissonance: a method for analysing Chopin's contribution to the developement of harmony* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.
B. А. Цуккерман, *Заметки о музыкальном языке Шопена* // *Венок Шопену*. Москва 1989.

Связи

- J. M. Chomiński, *Harmonika a faktura fortepianowa Chopina* // *M* 1959 № 4.
W. Malinowski, *Harmonika a forma okresowa u Chopina* // *M* 1959 № 4.
B. Pocij, *Rola harmonii w technice przetworzeniowej Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
T. D. Turło, *Funkcja harmoniczna figurali u Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
D. Benedetto, *La funzione timbrica dell'armonia nelle composizioni di F. Chopin* // *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1984 № 2.

Специфические моменты

- L. Bronarski, *Akord Chopinowski* // KM 1930/1931 № 12/13, 1932 № 1.
 Z. Lissa, *Do genezy «akordu prometejskiego» A. N. Skriabina* // M 1959 № 2.
 A. Prosnak, *Einige Fragen der Chopinschen Harmonik* // AnnCh 6, 1965.
 B. J. Thomas, *Harmonic materials and treatment of dissonance in the pianoforte music of F. Chopin* // Ann Arbor 1966.
 F. Eibner, *Über die Akkorde im Satz Chopins* // *Chopin-Jahrbuch*, 3. Wien 1970.
 M. Gołąb, *O «akordzie tristanowskim» u Chopina* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].

Воздействия

- Z. Lissa, *Harmonika Chopina z perspektywy techniki dźwiękowej XX w.* // AnnCh 4, 1959.
 Z. Lissa, *Über die Verbindungen zwischen der Harmonik von A. N. Skriabin und von F. Chopin* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 J. Volek, *Die Bedeutung Chopins für die Entwicklung der alterierten Akkorde in der Musik des XIX Jhs* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 L. Markiewicz, *R. Wagner a chopinowska myśl harmoniczna* // *R. Wagner a polska kultura muzyczna*. Katowice 1964.
 Z. Helman, *Harmonika Chopina w myśli teoretycznej XX w.* // *Z badań nad Chopinem*. Warszawa 1973.

Метроритмика и агогика

Метроритмика

Проблемы и аспекты

- B. Wójcik, *Rytmyka czy metryka* // M 1928 № 3.
 K. Hławiczka, *Reihende polymetrische Erscheinungen in Chopins Musik* // AnnCh 3, 1958.
 K. Hławiczka, *L'échange rythmique dans la musique de Chopin* // AnnCh 4, 1959.
 K. Hławiczka, *Chopin – Meister der rhythmischen Gestaltung* // AnnCh 5, 1960.
 K. Hławiczka, *Eigentümliche Merkmale von Chopins Rhythmik* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 M. Demska-Trębacz, *Rytm Chopina*. Warszawa 1981.
 M. Demska-Trębacz, *Konflikt i zmiana toków metrycznych w utworach Chopina* // *Z zagadnień rytmu* / Red. W. Rudziński. Warszawa 1988.
 J. Chołopow, *Aufzeichnungen über Chopins Metrik* // ChSt 4, 1993.

Жанры и произведения

- B. Wójcik-Keuprulan, *Elementy ludowej rytmiki polskiej w muzyce Chopina* // *Księga pamiątkowa L. Pinińskiego*. Lwów 1936.
 K. Hławiczka, *Eine rhythmische Analyse der «Ges-dur Etude» op. 10 Nr. 5 von Chopin* // *Chopin-Jahrbuch*, 1. Wien 1956.
 A. Koszewski, *Problemy rytmiczne i agogiczne w walcach Chopina* // AnnCh 3, 1958.
 K. Hławiczka, *Zur Chopinschen Walzerrhythmik* // *Chopin-Jahrbuch*, 2. Wien 1963.
 G. Belotti, *L'asimmetria ritmica nella mazurca Chopiniana* // *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1971 № 4.
 W. Rudziński, M. Demska-Trębacz, *Rytmiczne właściwości tematu głównego w «Sonacie b-moll» Chopina* // *Studia Musicologica Aesthetica...* Kraków 1979.

Tempo rubato

- M. i J. Sobiescy, *Tempo rubato u Chopina i w polskiej muzyce ludowej* // M 1960 № 3.
 G. Belotti, *Le origini italiane del «rubato» chopiniano*. Wrocław 1968.
 R. Leibowitz, *Was kann man von Chopin lernen? [tempo rubato]* // *Musik-Konzepte*, 45: F. Chopin. München 1985.

Агогика

- K. Reinhard, *Zur Frage des Tempos bei Chopin* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 Z. Chechlińska, *Rodzaje tempa u Chopina* // M 1969 № 2.
 Th. Higgins, *Tempo i charakter utworów Chopina* // RCh 18, 1986 [изд. 1989].
 M. Tomaszewski, *Słowno oznaczenia charakteru, tempa i ekspresji. Zmienność w trakcie procesu twórczego* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].

Динамика

- T. D. Turło, *Formotwórcza rola dynamiki w utworach Chopina* // M 1961 № 2, 3.
 T. D. Turło, *The evolution of dynamics as an element of construction in Chopin's works* // *AnnCh* 6, 1966.

Артикуляция, фразировка, педализация

- Th. Higgins, *Symbol tuku u Chopina* // *RCh* 12, 1979.
 J. Eker, *Pedalizacja chopinowska* // *Zeszyty Naukowe PWSM*, Warszawa 1980.
 I. Poniatowska, *Artikulation jako środek ekspresji w grze fortepianowej w I połowie XIX wieku* // *RCh* 17, 1985 [изд. 1987].

Колористика, инструментовка

- G. Abraham, *Chopin and the orchestra* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.

Фактура и форма

ФОРТЕПИАННАЯ ФАКТУРА

- R. Caporali, *La scrittura pianistica chopiniana* // *Rassegna Musicale* 1949 № 4.
 H. Zelzer, *Zur Satztechnik Chopins* // *Chopin-Jahrbuch*, 1. Wien 1956.
 J. M. Chomiński, *Harmonika a faktura fortepianowa Chopina* // M 1959 № 4.
 J. M. Chomiński, *Z zagadnień faktury fortepianowej* // *F. F. Chopin*. Warszawa 1960.
 J. Dobrowolski, *Organizacja pola dźwiękowego u Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 L. Hernadi, *Einige charakteristische Züge in den Chopinschen Klaviersatz* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 T. D. Turło, *Funkcja harmoniczna figuracji u Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 Z. Chechlińska, *Faktura fortepianowa Chopina*. Warszawa 1966.
 Z. Chechlińska, *Zakres materiału dźwiękowego i jego dyspozycja w utworach Chopina* // M 1969 № 1.
 H. Kinzler, *F. Chopin. Über den Zusammenhang von Satztechnik und Klavierspiel*. München 1977.

Полифония

- B. Wójcikówna, *O polifonii Chopina* // *KM* 1928/1929 № 3.
 F. Eibner, *Chopins kontrapunktisches Denken* // *Chopin-Jahrbuch*, 1. Wien 1956.
 L. Hübsch-Pfleger, *Polyphonie im Werk Chopins* // *Musica* 1960 № 3.
 F. Eibner, *Die Stimmführung Chopins in Darstellung H. Schenkers* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 В. В. Протопопов, *Полифония Шопена // Венок Шопену*. Москва 1989.

Сопоставления и взаимосвязи

- D. Lehmann, *Satztechnische Besonderheiten in der Klavierwerken von F. Chopin und R. Schumann* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 Я. Мильштейн, *Фортепианная фактура Шопена и Листа* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.

Принципы формообразования

- W. Malinowski, *Harmonika a forma okresowa u Chopina* // M 1959 № 4.
 В. В. Протопопов, *Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена* // *Ф. Шопен*. Москва 1960.
 Z. Lissa, *Die Formkreuzung bei Chopin* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 В. Посiej, *Rola harmoniki w technice przetworzeniowej Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 В. В. Протопопов, *Вариационность как принцип развития в музыке Шопена* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 С. Скребков, *Новаторские черты тематического развития в музыке Шопена* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 J. Kallberg, *Compatibility in Chopin's multipartite publications* // *Journal of Musicology* 1983.
 J. Rink, *Chopin i Schenker: improwizacja a struktura* // *RCh* 19, 1987 [изд. 1990].
 Д. А. Арутюнов, *О роли эллипсиса в музыке Ф. Шопена* // *Венок Шопену*. Москва 1989.
 В. В. Протопопов, *Новая трактовка классических музыкальных форм в произведениях Шопена* // *Венок Шопену*. Москва 1989.

Форма произведений и жанров

- H. Leichtentritt, *Analyse der Chopinschen Klavierwerke*, 1–2. Berlin 1921.
 J. M. Chomiński, *Problem formy w «Preludiach» Chopina* // KM 1949 № 26/27, 28.
 F. Eibner, *Über die Form der «Ballade» op. 23 von Chopin* // AnnCh 3, 1958.
 A. Prosnak, *Forma ewolucyjna w etiudach Chopina* // M 1958 № 4.
 A. Prosnak, *O cykliczności etiud Chopina* // M 1958 № 3.
 Л. Мазель, *Некоторые черты композиции в свободных формах* // Ф. Шопен. Москва 1960.
 A. Sławiński, *Rytm a forma w polonezach Chopina* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
 W.W. Protopopow, *Forma cyklu sonatowego w utworach Chopina* // *Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne*. Kraków 1967.
 U. Dammeier-Kirpal, *Der Sonatensatz bei F. Chopin*. Wiesbaden 1977.
 J. Kallberg, *The problem of repetition and return in Chopin's Mazurkas* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.
 W. Rothstein, *Phrase rhythm in Chopin's Nocturnes and Mazurkas* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.

Полонезы, мазурки, вальсы и другие танцы

- A. Reissmann, *Die Walzer, Mazurken, Polonaisen von Chopin* // *Neue Musik-Zeitung* 1889 № 4; также: *Wiadomosci Artystyczne* 1899 № 21, 22.
 Z. Jachimecki, *Kompozycje Chopina z okresu dzieciństwa i lat chłopięcych* // *Chopin*. Warszawa 1937.
 P. Hamburger, *Mazurkas, Waltzes, Polonaises* // F. Chopin / Ed. A. Walker. London 1966.
 A. Thomas, *Beyond the danse* // *The Cambridge Companion to Chopin* / Ed. J. Samson. Cambridge 1995.

Полонезы

О произведениях

- F. Jabłczyński, *Polonezy Chopina* // *Sfinks* 1910 № 10, 11.
 Z. Jachimecki, *Pierwsza drukowana kompozycja Chopina z r. 1817 [Полонез g-moll WN 2] // Tygodnik Ilustrowany* 1926 № 47.
 Z. Jachimecki, *Nieznaný utwór Chopina [Полонез B-dur WN 1] // Kurier Literacko-Naukowy* 1934 № 4.
 Z. Jachimecki, *Obrona autentyczności Poloneza Ges-dur [WN 351] F. Chopina* // *Sprawozdanie z Czynności [...]* PAU, Kraków 1934 № 1.
 J. Kański, *Über Aufführungsstile der Werke Chopins* [на примере Полонеза As-dur op. 53] // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 G. Belotti, *Le date di composizione dell' op. 22 di Chopin* // *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1967 № 4.
 G. Belotti, *Le prime composizioni di Chopin [Полонезы g-moll WN 2, B-dur WN 1, As-dur WN 3] // Rivista Italiana di Musicologia* 1972 № 2.
 G. Belotti, *Le Polacche dell' op. 26 nel testo autentico di Chopin* // *Studi Musicali Accad. Nazionale di S. Cecilia* 2, Roma 1973.
 G. Belotti, *Analiza porównawcza autografu Polonezów opus 26 Chopina* // RCh 10, 1977.
 E. Tarasti, *Pour une narratologie de Chopin [Полонез-фантазия As-dur op. 61] // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 1984; также на немецком языке: *Musik-Konzepte*. 45: F. Chopin. München 1985.
 J. Kallberg, *Ostatnia przemiana stylu Chopina. I: «Polonez-Fantazja As-dur» op. 61* // RCh 18, 1986 [изд. 1989].
 J. Rink, *Chopin i Schenker: improwizacja a struktura* (на przykładzie «Poloneza-Fantazji» op. 61) // RCh 19, 1987 [изд. 1990].
 J. Samson, *The composition-draft of the «Polonaise-Fantasy»: the issue of tonality* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.

Связи

- A. Sławiński, *Rytm a forma w polonezach Chopina* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
 A. Sławiński, *Rytm a harmonia w polonezach Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.

Из истории жанра

- H. Dorabalska, *Polonez przed Chopinem*. Warszawa 1938.
 K. Hławiczka, *Grundriss einer Geschichte der Polonaise bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts* // *Svensk Tidskrift for Musikforskning* 1968.
 S. Burhardt, *Polonez. Katalog tematyczny*. II: 1792–1830. Kraków 1976; III: 1831–1981. Kraków 1985.

Мазурки
Обзоры

- J. Hunecker, *Mazurki Szopena* // *Nowości Muzyczne* 1907 № 10–12, 1908 № 1–3.
 Б. Асафьев, *Мазурки Шопена* // Советская музыка 1947 № 3; также: RM 1949 № 4.
 J. Miketta, *Mazurki. Analizy i objaśnienia «Dzieł Wszystkich» F. Chopina*, 1. Kraków 1949.
 M. Messinis, *Le Mazurke di Chopin. Materiali e tracce per un'analisi* // *AnnCh* 4, 1959.

Проблемы и аспекты

- B. Wójcik-Keuprulan, *O trioli w mazurkach Chopina* // *Księga pamiątkowa A. Chybińskiego*. Kraków 1930.
 J. Morawski, *Technika sekwencyjna w mazurkach Chopina* // *M* 1959 № 4.
 G. Belotti, *Die rhythmische Assymetrie in den Mazurken von Chopin* // *Chopin-Jahrbuch*, 3. Wien 1970.
 W. Nowik, *Autografy muzyczne jako podstawa badań źródłowych* // *M* 1971 № 2.
 J. Wozniak, *Struktura interwałowa meliki mazurków Chopina* // *Zeszyty Naukowe PWSM* 13, Gdańsk 1975.
 M. Podhajski, *Uwagi o budowie okresu w mazurkach Chopina* // *Muzyka fortepianowa*. Gdańsk 1976.
 J. Wozniak, *Melika mazurków Chopina* // *RCh* 12, 1981.
 M. Podhajski, *Jeszcze raz o budowie okresowej w mazurkach Chopina* // *Muzyka fortepianowa*, 5. Gdańsk 1983.
 J. Kallberg, *The problem of repetition and return in Chopin's Mazurkas* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.
 E. Witkowska-Zaremba, *Wersyfikacja, składnia i forma w mazurkach Chopina* // *Przemiany stylu Chopina* / Red. M. Gołąb. Kraków 1993.

О произведениях

- F. Jasieński, *Mazur dedię à Mlle Alex. Wołowska* [B-dur WN 41] // *Lamus* 1909 № 2.
 M. Mirska, *Nowo odkryty mazurek Chopina* [As-dur WN 45] // *Wiadomości Literackie* 1930 № 48.
 M. Mirska, *Pierwopis «Mazurka cis-moll»* [op. 6 № 2] *Chopina* // *Tygodnik Ilustrowany* 1931 № 5.
 L. Bronarski, *La dernière Mazurka de Chopin* // id., *Etudes sur Chopin*. Lausanne 1944; также: id., *Szkice chopinowskie*. Kraków 1961.
 L. Bronarski, *Mazurek poświęcony E. Gaillard* // *KM* 1948 № 21/22.
 M. J. E. Brown, *Zwei Mazurkas von Chopin* [B-dur WN 7, G-dur WN 8] // *Österreichische Musik-Zeitschrift* 1959 № 3.
 W. Nowik, *Próba rekonstrukcji «Mazurka f-moll» op. 68 № 4* [WN 65] // *AnnCh* 8, 1969.
 W. Nowik, *Chopins «Mazurka f-moll» op. 68 № 4: Die letzte Inspiration des Meisters* // *Archiv für Musikwissenschaft* 1973.
 W. Nowik, *Studium autografów Mazurka «palmajskiego»* [e-moll op. 41] // *Studia musicologica, aesthetica...* Kraków 1979.
 N. Viljoen, *The drone bass and its implications for the tonal voice-leading structure in two selected Mazurkas by Chopin* [cis-moll op. 6 № 2, C-dur op. 56 № 2] // *Indiana Theory Review* 1983/1984 № 1/2.
 G. Belotti, *Nowy mazurek Chopina* [g-moll — ранняя версия *Мазурки fis-moll* op. 59 № 3] // *RCh* 17, 1985 [изд. 1987].
 J. Kallberg, *Ostatnia przemiana stylu Chopina*. II: *Mazurek f-moll* [WN 65] // *RCh* 18, 1986 [изд. 1989].

Связи, отношения

- H. Windakiewiczowa, *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina*. Kraków 1926.
 K. Swaryczewska, *Mazurki M. Szymanowskiej i Chopina* // *M* 1959 № 4.
 K. Biegański, *Elementy skalowości ludowej w mazurkach Chopina i ich konsekwencje harmoniczne* // *F. F. Chopin*. Warszawa 1960.
 D. Idaszak, *Mazurek przed Chopinem* // *F. F. Chopin*. Warszawa 1960.
 T. A. Zieliński, *Rytmika mazurków Szymanowskiego w zestawieniu z mazurkami Chopina* // *F. F. Chopin*. Warszawa 1960.

- K. Biegański, *Evolution de l'attitude de Chopin à l'égard du folklore (suivant ses Mazurkas)* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- T. A. Zieliński, *Forma okresowa w mazurkach Chopina i mazurkach Szymanowskiego* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- E. Dahlig, *Z badań nad rytmiką polskich tańców ludowych: Mazurek, kujawiak, chodzony a mazurki Chopina* // M 1994 № 3.

Вальсы

Проблемы и аспекты

- S. Szuman, *Wyobrażenia taneczne sugerowane przez waltze Chopina* // KM 1950 № 29/30.
- A. Koszewski, *Melodyka walców Chopina* // SM 2, 1953.
- A. Koszewski, *Problemy rytmiczne i agogiczne w walcach Chopina* // AnnCh 3, 1958.
- K. Hławiczka, *Zur Chopinschen Walzerrhythmik* // *Chopin-Jahrbuch*, 2. Wien 1963.
- A. Koszewski, *Pierwiastek walcowy w twórczości Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- B. Zuber, *Syndrom des Salon und Autonomie. Über Chopins Walzer* // *Musik-Konzepte*, 45: F. Chopin. München 1985.
- S. Gaignard, *F. Chopins Walzer. Eine text- und stilkritische Studie*. Baden-Baden 1986.

Произведения

- L. Bronarski, *La valse de l'adieu et sa dédicace* // *Etudes sur Chopin*. Lausanne 1944, также: *Szkice Chopinowskie*. Kraków 1961.
- A. Simon, *Przyczynek genetyczny do «Grande Valse Brillante»* op. 34 № 1 // KM 1949 № 26/27.
- A. Koszewski, *Dwa nowo odkryte waltze Chopina [a-moll WN 63, Es-dur WN 53]* // RM 1957 № 3.
- G. Belotti, *Un nuovo Walzer di Chopin? [fis-moll]* // *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1978 № 4.
- C. M. Parker, *Chopin waltz manuscripts [Es-dur op. 18, Ges-dur WN 42]* // *Clavier* 1979 № 7.

История жанра. Сравнения

- H. Weisse, *Der Instrumental Kunstwalzer [...] unter besondere Berücksichtigung der Werke Schuberts, Chopins und Brahms*. Wien 1919.
- M. Carner, *The history of the waltz*. London 1948.
- H. Sittner, *Der Walzer bei Chopin und Johann Strauss* // *Österreichische Musikzeitschrift* 1949 № 10.
- A. Koszewski, *Das Wienerische in Chopins Walzern* // *Chopin-Jahrbuch*, 2. Wien 1963.
- E. K. Stadnicki, *Polski walc fortepianowy przed Chopinem* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- A. Koszewski, *Waltze w zbiorach O. Kolberga* // AnnCh 6, 1961–1964 [изд. 1965].

Другие танцы

- L. Bielawski, *Problem krakowiaka w twórczości Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- S. Pawliszyn, *Elementy melodyki ukraińskiej w twórczości Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- J. Prosnak, *Elementy berżeretki francuskiej, «sztajerka» i folkloru ukraińskiego w twórczości Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- J. Myciński, *Chopin et la danse* // *Interprétation de l'oeuvre de Chopin en France. Colloque*. Paris 1989.

Вариации и рондо

Вариации

- R. Schumann, *Opus II* // *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1831 № 49.
- B. Wójcik-Keuprulan, *Wariacje i technika wariacyjna Chopina* // KM 1930/1931 № 12/13.
- M. Szczepańska, «Hexameron», *Bellini i Chopin* // *Bellini*. Lwów 1935.
- F. Zagiba, *Nieznana wariacja F. Chopina na temat Mozarta* // KM 1949 № 28.
- J. Prosnak, *Wariacje fletowe Chopina* // SM 1, 1953.
- H. Feicht, *Dwa cykle wariacyjne na temat «Der Schweizerbub» F. Chopina i J. F. Marcksa* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
- W. Hordyński, *Nieznana rękopis Chopina... [Bapuauu D-dur WN 10]* // RM 1964 № 15.
- J. Falenciak, *Wariacje F. Chopina na tematy włoskie* // *Page* 4, 1980.
- W. Nowik, *Fryderyk Chopin's op. 57 – from «Variantes» to «Berceuse»* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.
- Z. Chechlińska, *Wariacje i technika wariacyjna w twórczości Chopina*. Kraków 1995.

Рондо

- W. Chrzanowski, *Ronda F. Chopina*. Lwów 1922.
 L. Bronarski, «Anonimowe ronda» *Chopina* // KM 1930/1931 № 12/13.
 A. Einstein, *Opus 1* // MQ 1934 № 4.
 H. Feicht, *Ronda F. Chopina* // KM 1948 № 21–24.
 L. Bronarski, *Quelques considérations au sujet du «Rondo» pour deux pianos de Chopin* // *Chopin-Jahrbuch*, 2. Wien 1963.
 F. Zagiba, *Eine unbekannte Fassung Chopins Rondeau opus 1* // *Chopin-Jahrbuch*, 2. Wien 1963.

Этюды, прелюдии, экспромты

- W. Wiora, *Über den geistlichen Zusammenhang der Präludien und Étüden Chopins* // Musik des Ostens 1, 1962.
 H. Keller, *Zur Tekstkritik der Préludes und Études von Chopin* // *Chopin-Jahrbuch*, 2. Wien 1963.
 W. Wiora, *Chopins Préludes und Études und Bachs «Wohltemperiertes Klavier»* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 R. Collet, *Studies, preludes and impromptus* // F. Chopin / Ed. A. Walker. London 1966.

Этюды

Обзоры

- R. Schumann, *12 Étüden für Pianoforte von F. Chopin*. Werk 25 // NZfM 1837 № 50.
 J. Huneker, *Etüdy Chopina*. Lwów 1902.
 H. Leichtentritt, *F. Chopin, sein Klaviersatz und die Étüden op. 10* // Der Klavierlehrer 1910 № 4, 5.
 A. Maecklenburg, *Die Klavieretüden Chopins. Eine Studie* // Die Musik 1909/1910 № 10, 12.
 H. Schwartz, *F. Chopin: Étüden op. 10* // Neue Musik-Zeitung 1913 № 7, 9, 17.
 H. Schwartz, *Chopin: Étüden op. 25* // Die Tonkünstler-Zeitung 1917 № 319/320; также: Zeitschrift für Musik 1921 № 8.
 F. Łukasiewicz, *Etüdy Szopena* // Wiadomości Muzyczne 1925 № 7, 8.
 N. Castiglioni, *Gli Studi* // Musica d'Oggi 1960 № 7.
 I. Hobson, *On the Chopin etudes* // Clavier 1984 № 7.
 M. Deschaussées, *Chopin. Les 24 Etudes*. Montréal 1986.

Проблемы и аспекты

- Л. Сабанеев, *Этюды Шопена в свете правила золотого сечения* // Искусство 1926 № 2.
 J. M. Chomiński, *Struktura motywiczna etiud Chopina jako problem wykonawczy* // M 1958 № 3, 4.
 A. Prosnak, *Forma ewolucyjna w etiudach Chopina* // M 1958 № 4.
 A. Prosnak, *O cykliczności etiud Chopina* // M 1958 № 3.
 A. Prosnak, *Zagadnienia sonorystyki na przykładzie etiud Chopina* // M 1958 № 1/2.
 A. Prosnak, *Zagadnienia tematyki etiud Chopina* // M 1960 № 1.
 A. Prosnak, *Niektóre zagadnienia wariacyjności etiud Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 B. Muszyńska, *Problemy wykonawcze etiud F. Chopina* // Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej 7, Warszawa 1981.

Об отдельных пьесах

- F. Hoesick, *Etiuda c-moll [op. 10/12] w życiu F. Chopina* // Wędrowiec 1899 № 8–20.
 K. Schubert, *Die c-moll-Etüde op. 25 № 12 von Chopin* // Deutsche Tonkünstler-Zeitung 1937 № 1.
 M. Idzikowski, «*Etiuda rewolucyjna*» [op. 10/12; иконографические материалы]. Warszawa 1949.
 K. Hławiczka, *Eine rhythmische Analyse der «Ges-dur Étude» von Chopin op. 10 Nr. 5* // *Chopin-Jahrbuch*, 1. Wien 1956.
 R. Steglich, *Über Chopins «E-dur-Etüde» op. 10 Nr. 3* // *Chopin-Jahrbuch*, 1. Wien 1956.
 L. Bronarski, *Quelques considérations sur la 17me Etude de Chopin [e-moll op. 25/5]* // id., *Szkie chopinowskie*. Kraków 1961.
 L. Ginsburg, *Rosyjskie transkrypcje «Etiudy cis-moll» op. 25 № 7 Chopina* // AnnCh 7 1965/1968 [изд. 1969].
 F. Salzer, *Chopins «Etüde in F-major» op. 25 № 3: the scope of tonality* // The Music Forum 3, 1973.
 Ch. J. Smith, *A study in meter: Chopin, «Etude in E-dur» op. 10 № 3* // In Theory Only 1975 № 6.
 Ch. J. Smith, *Toward the construction of intersecting divergent models for Chopin's «Three against two» Etude [f-moll op. 25 № 2]* // In Theory Only 1975 № 6.

- M. Just, *Harmonischer Rhythmus* [Этюд C-dur op. 10 № 1] // MF 1976 № 1.
 Ch. J. Smith, *Durational patterns in Chopin's «Revolutionary Etude»* [op. 10 № 12] // In Theory Only 1976 № 8.
 G. H. Phipps, *A response to Schenker's analysis of Chopin's «Etude» op. 10 № 12 using Schönberg's «Grundgestalt» concept* // MQ 1983 № 4.
 E. Brody, J. Larue, *Trois nouvelles études* // MQ 72, 1986.
 A. Ballstaedt, *Frédéric Chopin's «Revolutionsetüde»* [op. 10 № 12] — *ein Mythos?* // Musica 1989 № 5.
 M. Tomaszewski, *Problèmes de la réception de l'oeuvre de Chopin: «Etude en la mineur» op. 25 no 11* // *La fortune de F. Chopin*, 1 / Ed. F. Cloudon. Paris 1994.

Прелюдии

Обзоры и обобщения

- J. Huneker, *Preludia Chopina*. Lwów 1904.
 F. Jabłczyński, *Dwadzieścia cztery preludia* // Ateneum 1904 № 9/10.
 A. Eaglefield-Hull, *Chopin's preludes* // The Monthly Musical Record 1926 № 56.
 J. M. Chomiński, *Preludia*. Kraków 1950.
 Th. Higgins, *F. Chopin: Preludes op. 28*. New York 1973.
 V. Toncith, *Régards sur les préludes de Chopin* // Schweizerische Musikzeitung 1974 № 2.
 J.-J. Eigeldinger, *Twenty-four Preludes op. 28: genre, structure, significance* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.

Проблемы и аспекты

- J. M. Chomiński, *Problem formy w preludiach Chopina* // KM 1949 № 26/27, 28.
 S. Łobaczewska, *Z zagadnień analizy muzykologicznej* [проблема цикличности Прелюдий op. 28] // SM 1, 1953.
 Z. Chechlińska, *Das Problem der Form und die reelle Klanggestalt in Chopins Präludien* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 Ch. J. Smith, *On hearing the Chopin preludes as a coherent set* // In Theory Only 1975, № 1/5.
 J. Samson, *The preludes revisited* // id., *The music of Chopin*. London 1985.
 V. Kofi Agawu, *Concepts of closure and Chopin's Opus 28* // Music Theory Spectrum 1987, № 9.
 A. Gerhard, *Reflexionen über den Beginn in der Musik. Eine neue Deutung von F. Chopins Préludes opus 28* // *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich*, hrsg. von Ch. H. Mahling. Mainz 1992.
 J. Kallberg, *Small «forms»: in defence of the prelude* // *The Cambridge companion to Chopin* / Ed. J. Samson. Cambridge 1992.

Хронология

- M. J. E. Brown, *The chronology of Chopin's preludes* // The Musical Times 1957 № 1374.
 G. Belotti, *Il problema delle date dei preludi di Chopin* // Rivista Italiana di Musicologia 1970 № 2.
 J.-J. Eigeldinger, *L'achèvement des Préludes op. 28 de Chopin. Documents autographes* // Revue de Musicologie 75, 1989; также: RCh 22/23 1996/1997 [изд. 1998].

Семантические «интерпретации»

- Ch. Knayer, *Chopins Präludien op. 28 für den Liebhaber erläutert* // Neue Musik-Zeitung 1910 № 10.
 Rappoldi-Kahrer, *Chopins Préludes op. 28* [комментарии по Ф. Листу, В. Ленцу и М. Калерджи] // Die Musik 1909/1910 № 10.
 A. Cortôt, *Préludes* // id., *Cours d'interprétation*. Paris 1934.
 M. Garron-Ziegler, *Traductions des préludes de F. Chopin*. Paris 1938.
 E. Calza, *Interpretazione letteraria dei preludi di Chopin attribuita a Liszt*. Bologna 1968.
 W. Noack, *Chopin Préludes op. 28 und 45. 26 Text-Adaptationen*. Berlin 1982.

Об отдельных пьесах

- M. Frey, *Das «Regentropfen-Prelude»* [Des-dur op. 28 № 15] // Zeitschrift für Musik 1920 № 22.
 M. Frey, *Chopins «e-moll Prelude»* [op. 28 № 4] // Zeitschrift für Musik 1920 № 23.
 W. Fójcik, *Rytmika czy metryka* [Прелюдия D-dur op. 28 № 5] // M 1928 № 3.
 M. Baumann, *Das «Regentropfen-Prelude»* [Des-dur op. 28 № 15] // NZfM 1949 № 10.
 L. Bronarski, *La plus brève composition de Chopin* [A-dur op. 28 № 7] // Schweizerische Musikzeitung 1960 № 1.

- L. A. Mazel, «Preludium A-dur» Chopina // *Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne*. Kraków 1967.
 J.-J. Eigeldinger, *Le Prélude «de la goutte d'eau»* // *Revue de Musicologie* 1975 № 1.
 M. R. Rogers, *Chopin's «Prelude in A-minor» op. 28 № 2* // 19-th Century Music 1980/1981 № 3.
 L. Kramer, *Romantic meaning in Chopin's «Prelude in A Minor»* // 19-th Century Music 1985 № 2.
 W. Nowik, «Preludium a-moll» op. 28 № 2 F. Chopina. *Z zagadnień interpretacji naukowej* // RCh 17, 1985 [изд. 1987].
 G. Pestelli, *Sul Preludio di Chopin op. 28 n. 1* // *Acta Musicologica* 63, 1991 № 1.
 J.-J. Eigeldinger, *Chopin i «błękitny ton». Interpretacja Preludium op. 45* // M 1997 № 4.

Экспромты

- K. Wilkowska [-Chomińska], *Impromptus Chopina* // KM 1949 № 26/27.
 Z. Chechlińska, *Ze studiów nad stylem wykonawczym dzieł Chopina. «Impromptu As-dur» op. 29* // M 1959 № 4.
 I. Barbag-Drexler, *Die Impromptus von F. Chopin* // *Chopin-Jahrbuch*, 3. Wien 1970.
 J. Ekier, *Das «Impromptu cis-moll» (WN 46) von F. Chopin* // *Melos / NZfM* 4, 1978.
 J. Samson, «*Impromptu Fis-dur» Chopina. Uwagi o gatunku, stylu i strukturze* // RCh 19, 1987 [изд. 1989].

Другие лирические миниатюры

- Nieznany utwór F. Chopina [Moderato E-dur WN 56]* // *Swiat* 1909 № 23.
 H. Pachulski, *Nieznany utwór F. Chopina [Presto con leggerezza As-dur WN 44]* // *Swiat* 1910 № 23.
 E. Ganche, *Un prélude inédit de F. Chopin [Presto con leggerezza As-dur WN 44]* // *La Pologne* 1920 t. 2, № 7/12.
 L. Bronarski, *Pamiętki szopenowskie* [в т. ч. *Cantabile B-dur WN 43*] // M 1931 № 4/6.
 L. Bronarski, *Dwa nieznanne utwory Chopina* [в т. ч. *Largo Es-dur WN 61*] // KM 1948 № 21/22.
 J. M. Chomiński, *Preludium As-dur Chopina [Presto con leggerezza WN 44]* // RM 1949 № 5/6.
 M. J. E. Brown, *Chopin's «Lento con gran espressione» [WN 37]* // *Montly Musical Record* 1956 № 987.
 G. Belotti, *Un omaggio di Chopin [...] «Lento con gran espressione» [WN 37]* // *Rivista Italiana di Musicologia* 3, 1968.
 T. A. Zieliński, *Chopinowska «Modlitwa Polaków» [WN 61]* // RM 1992 № 4.

Ноктюрны, Колыбельная и Баркарола

- J. Hunecker, *Noc i jej melancholijne tajemnice: Nokturny* // id., *Chopin, człowiek i artysta*. New York 1900, Lwów 1922.
 L. Berkeley, *Nocturnes, «Berceuse», «Barcarolle»* // *Frédéric Chopin* / Ed. A. Walker. London 1966.
 J. Samson, *Bel canto* [ноктюрны, Колыбельная, Баркарола] // id., *The music of Chopin*. London 1985.

Ноктюрны

Сравнения, связи

- A. Schneider, *Die Eigentümlichkeiten des Chopinschen Klavierstils gesehen an seinen Nokturnen* // *Handbuch der Musikerziehung*. Potsdam 1931.
 J. Iwaszkiewicz, *Przeglądając nokturny Fielda* // RM 1949 № 5/6.
 V. Jankélévitch, *Le nocturne: Fauré. Chopin et la nuit. Satie et le matin*. Paris 1957.
 B. Chmara, *Do genezy nokturnu instrumentalnego przed Chopinem* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
 B. Chmara, *Das problem der Agogik der Nocturni von Field und Chopin* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 W. Krüger, *Das Nachstück. Ein Beitrag zur Entwicklung des einsätzigen Pianofortestückes im 19. Jhs.* München 1971.
 L. Moskalenko, *Elementy taneczne w nokturnach Chopina* // RCh 13, 1981.
 Z. Chechlińska, *The nocturnes and studies: selected problems of piano texture* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.
 W. Rothstein, *Phrase rhythm in Chopin's nocturnes and mazurkas* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.
 Z. Chechlińska, *Variation technique in Chopin's nocturnes* // *Musica Iagellonica* 1, 1995.
 C. Colombati, *L'origine esthetico-philosophique et la poétique expressive-interpretative dans les Nocturnes et les Ballades de F. Chopin* // ChSt 5, 1995.
 M. Fink, *Die Rezeption der Nocturnes in der bildenden Kunst* // ChSt 5, 1995.
 J. Methuen-Campbell, *Nocturnes of Field and Chopin* // ChSt 5, 1995.
 M. Stegemann, *Die beiden Gesichter der Nacht* // ChSt 5, 1995.

Об отдельных пьесах

- L. Bronarski, *Dwa nieznane utwory Chopina* [Ноктюрн c-moll WN 62 и *Largo Es-dur* WN 61] // KM 1948 № 21/22.
- F. Eibner, *Zur Melodik Chopins* [Ноктюрн *Es-dur* op. 9 № 2] // *Chopin-Jahrbuch*, 2. Wien 1963.
- G. Belotti, *Un omaggio di Chopin alla sorella Ludwika. Il lento con gran espressione* [Ноктюрн cis-moll WN 37] // *Rivista Italiana di Musicologia* 3, 1968.
- F. Salzer, *Chopin's «Nocturne in C-sharp minor» op. 27 № 1* // *Music Forum* 2, 1970.
- J. Mainka, *Zu Chopins «H-dur Nocturno» op. 32 № 1. Ein Aspekt der Tonsprache Chopins in ihrem Verhältnis zur deutschen Romantik* // *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1980 № 4.
- J. Rothgeb, *Chopin's «c-minor Nocturne» op. 48 № 1. First part: voice leading and motivic content* // *Theory and Practice* 1980 № 2.
- W. Nowik, *Chopinowski konstruktivism w rękopisach «Nocturnu c-moll» (bez opusu)* [WN 62] // *RCh* 14, 1982, также *ChSt* 2, 1987.
- J. Kallberg, *The rhetoric of genre: Chopins «Nocturne in G-minor»* [op. 15 № 3] // *19-th Century Music* 1988 № 3.
- T. A. Zieliński, *Czy ostatni nokturn Chopina?* [Ноктюрн e-moll WN 23] // *RM* 1992 № 8.
- T. A. Zieliński, *Dobre imię Chopina* [Nokturn c-moll WN 62] // *RM* 1992 № 11.
- D. Rowland, *The nocturne developement of a new style* // *The Cambridge Companion to Chopin* / Ed. J. Samson. Cambridge 1992.
- W. Kirsch, *Über Chopins «Nocturne g-moll» op. 15 № 3* // *ChSt* 5, 1995.
- J. Rink, *«Structural momentum» and closure in Chopin's op. 9 № 2* // *ChSt* 5, 1995.
- J. Draheim, *Robert Schumann – «Wariacje na temat Nokturnu [g-moll op. 15 № 3] Chopina»* // *Chopin w kregu przyjaciół*, 3 / Red. I. Poniatowska. Warszawa 1997.

Колыбельная

- L. Perrachio, *Chopin: «Berceuse»* // *Il Pianoforte* 1924 № 2.
- Z. Jachimecki, *«Kołysanka» Chopina* // *Kurier Literacko-Naukowy* 1937 № 17.
- Z. Lissa, *Max Regers Metamorphosen der «Berceuse» von F. Chopin* // *Fontes Artis Musicae* 1966 № 1.
- W. Nowik, *F. Chopin's op. 57 – from «Variantes» to «Berceuse»* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.

Баркарола

- J. Iwaszkiewicz, *«Barkarola» Chopina* // *Wiadomości Literackie* 1933 № 55; также: id., *Pisma muzyczne*. Warszawa 1958.
- K. Stromenger, *«Mesjanistyczna Barkarola» Chopina* // *Wiadomości Literackie* 1934 № 9.
- G. Larsson, *Några perspektiv på Chopins Barcarolle* // *Artes* 1983 № 2.
- J. Rink, *The «Barcarolle». Auskomponierung and Apotheosis* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.
- M. Piotrowska, *«Późny Chopin». Uwagi o dziełach ostatnich* // *Przemiany stylu Chopina* / Red. M. Gołąb. Kraków 1993.
- W. Salmen, *Die «Barkarole» vor Chopin* // *ChSt* 5, 1995.

Баллады, фантазии, скерцо

- A. Rawsthorne, *Ballades, «Fantasy» and scherzos* // *F. Chopin* / Ed. A. Walker. London 1966, New York 1967.
- W. Kinderman, *Directional tonality in Chopin* [Скерцо op. 31, Баллада op. 38, Фантазия op. 49] // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.
- J. Samson, *Extended forms: the ballades, scherzos and fantasies* // *The Cambridge Companion to Chopin* / Ed. J. Samson. Cambridge 1992.

Баллады

Обзоры и обобщения

- K. Wilkowska [-Chomińska], *Środki wyrazu emocjonalnego w balladach Chopina* // KM 1949 № 28.
- M. Gorczycka, *Ballady Chopina na tle klasyczno-romantycznych prądów estetycznych* // M 1963 № 1/2.
- Н. Внеру, *Драматургия баллад Шопена* // *О музыке. Проблемы анализа*. Москва 1974.
- J. Samson, *The four ballades*. Cambridge 1992.
- J. Rink, *Ballady Chopina i dialektyka metod analitycznych. Analiza z perspektywy historycznej* // *RCh* 21, 1995.
- T. Zieliński, *Nowatorstwo formy w balladach Chopina* // *RCh* 21, 1995.

Проблемы и аспекты

- A. Cortôt, *Jak należy grać ballady Chopina* // М 1928 № 1.
 J. Ekier, *F. Chopin: Ballady. Komentarze źródłowe*. Kraków 1970.
 L. M. Griffel, *The sonata design in Chopin's Ballades* // Current Musicology 36, 1983.
 A. Bogdańska, *Technika wariacyjna i praca tematyczna w balladach Chopina* // RCh 18, 1986 [изд. 1989].
 J. Paraklinas, *Ballads without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Portland 1992.
 M. Asikainen, «Mickiewicz of the piano»: the national style of Chopin's ballades // *Interdisciplinary Studies in Musicology* / Ed. J. Stęszewski i M. Jabłoński. Poznań 1993.

Об отдельных произведениях

- E. Ganche, *La 4^e Ballade [f-moll]* // id., *Voyages avec F. Chopin*. Paris 1934.
 J. Iwaszkiewicz, *O «Balladzie f-moll» Chopina* // Muzyka Polska 1936 № 6.
 K. R. Jüttner, *Bemerkungen zu Chopins g-moll Ballade op. 23* // MF 1955 № 2.
 F. Eibner, *Über die Form der «Ballade» [g-moll] op. 23* // AnnCh 3, 1958.
 O. Jonas, *Ein textkritisches Problem in der «Ballade» [F-dur] op. 38 von F. Chopin* // Acta Musicologica 1963.
 Я. В. Флиер, *Раздумья о Четвертой балладе Шопена* // Вопросы фортепианного исполнительства. Москва 1968; также в: *Notaten zur Pianistik* / Hrsg. von E. Sahling. Leipzig 1976.
 В. Протопопов, *Полифония в «Балладе f-moll» Шопена* // AnnCh 7, 1969.
 W. Lisiecki, *Ballada F. Chopina [g-moll] – inspiracje literackie czy muzyczne?* // RCh 19, 1987 [изд. 1990]; также: ChSt 3, 1990.
 A. Gerhard, *Ballade und Drama. F. Chopins «Ballade» op. 38 und die französische Oper um 1830* // Archiv für Musikwissenschaft 48, 1991.
 S. Gut, *Interférences entre le langage et la structure dans la «Ballade en sol mineur» opus 23* // ChSt 5, 1995.
 E. Tarasti, *A narrative grammar of Chopin's «G Minor Ballade»* // ChSt 5, 1995.
 K. Berger, *The form of Chopin's «Ballade» op. 23* // 19th Century Music 20, 1996 № 1.

История жанра

- Ch. Engelbrecht, *Zur Vorgeschichte der Chopinschen Klavierballade* // Book of IMC. Warszawa 1963.
 G. Wagner, *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jhs.* München, Salzburg 1976.

Фантазия
Интерпретации

- Л. Мазель, «Фантазия f-moll» Шопена. Опыт анализа. Москва 1937.
 Z. Lissa, *Jedność substancjalna jako podstawa integracji formy w «Fantazji f-moll» op. 49 F. Chopina* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
 D. Gojowy, *F. Chopin: «Fantasie f-moll» Op. 49* // NZfM 1985 № 6.
 S. Schachter, *Chopin's «Fantasy op. 49»: the two key scheme* // *Chopin Studies* / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.
 M. Tomaszewski, *Chopins «Fantasie f-moll» Op. 49: Genese, Struktur, Rezeption* // ChSt 5, 1993.

К истории жанра

- R. Schleuning, *Die freie Fantasie*. Göpping 1973.
 A. Nowak-Romanowicz, *Polskie fantazje fortepianowe doby przedchopinowskiej* // *Studia musicologica, aethetica...* Kraków 1979.

Скерцо
Аспекты и связи

- J. Stęszewski, *Elementy scherzowe w scherzach Chopina*. Poznań 1952 (машинопис).
 Z. Chechlińska, *Ze studiów nad źródłami do scherz F. Chopina* // AnnCh 5, 1960.
 B. Motylewska-Wielopolska, *Do historii scherza przed Chopinem* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
 Ch. Rosen, *Influence: plagiarism and inspiration* // 19-th Century Music 1980 № 2.

Об отдельных произведениях

- W. Nowik, *F. Chopin's «Scherzo in B minor» op. 20. Form and thematic process* // ChSt 5, 1993.
 A. Tuchowski, «Scherzo cis-moll» op. 39. Problem spójności strukturalnej i transformacji motywicznych // ChSt 5, 1993.

Сонаты

Отдельные аспекты и обобщающие исследования

- H. Opieński, *Chopins Sonaten und ihr Verhältnis zum Beethoven'schen Stil* // *Beethoven-Zentenerfeier*. Wien 1927.
 H. Opieński, *Sonaty, ich oceny i ich wartość konstrukcyjna* // KM 1928/1929 № 1, 2.
 J. M. Chomiński, *Sonaty Chopina* [монография] // SM 2–4, 1953–1955; а также: Kraków 1960.
 U. Dommeier-Kirpal, *Der Sonatensatz bei Chopin*. Wiesbaden 1960.
 P. Gould, *Concertos and Sonatas* // F. Chopin / Ed. by A. Walker. London 1966.
 R. Klein, *Chopins Sonatentechnik* // *Österreichische Musik-Zeitschrift* 1967 № 7.
 W. W. Protopopow, *Forma cyklu sonatowego w utworach F. Chopina* // *Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne*. Kraków 1967.
 J. Kaiser, *Chopin und die Sonate* // *Musik-Konzepte* 45: F. Chopin. München 1985.
 Z. Helman, *Głos w dyskusji na temat poetyki muzycznej [sonaty Chopina]* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
 Z. Helman, *Norma i indywidualizacja w sonatach Chopina* // *Przemiany stylu Chopina* / Red. M. Gołąb. Kraków 1993.

Об отдельных произведениях

- R. Schumann, *Neue Sonaten...* // NZfM 1841 № 10; польский перевод // R. Schumann, *O F. Chopinie*. Katowice 1963.
 L. Bronarski, *Pierwszy akord «Sonaty b-moll» Chopina* // KM 1929/1930 № 8.
 L. Bronarski, *Über das Larghetto aus der «Sonate» op. 4* // *Schweizerische Musikzeitung* 1941 № 3; польский перевод // L. Bronarski, *Szkice Chopinowskie*. Kraków 1961.
 O. Wessely, *Chopins «b-moll Sonate»* // *Österreichische Musik-Zeitschrift* 1949 № 10.
 T. Marek, *Czy «Sonata b-moll» op. 35 Chopina jest cykliczna i programowa* // M 1953 № 1/2.
 Z. Chechlińska, *Interpretation de la «Sonate en si bemol mineur» op. 35 de Chopin* // AnnCh 6, 1961–1964.
 J. Chołopow, *O zasadach kompozycji Chopina: zagadka finału «Sonaty b-moll»* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].
 W. Nowik, *«Sonata c-moll» op. 4 Fryderyka Chopina: pomiędzy akademizmem a prekursorstwem* // RCh 21, 1995.
 A. Tuchowski, *Idea «jedności w wielości» w «Sonacie b-moll» Fryderyka Chopina* // *Muzyka Fortepianowa* 10. Gdańsk 1995.

Камерно-инструментальные жанры

Фортепианное трио

- A. Chodkowski, *Kilka uwag o «Trio fortepianowym» Fryderyka Chopina* // RCh 14, 1982.
 W. Nowik, *W poszukiwaniu formy dla romantycznej ekspresji «Tria g-moll» Chopina i Schumanna* // *Chopin w kręgu przyjaciół*, 3 / Red. J. Poniatowska. Warszawa 1997.

Произведения для фортепиано и виолончели

- W. G. Lyle, *Chopin's Opus 65* // The Strand 1938.
 J. M. Chomiński, *Sonaty Chopina* [монография] // SM 2–4, 1953–1955; а также: Kraków 1960.
 U. Dammler-Kirpal, *Der Sonatensatz bei Frédéric Chopin*. Wiesbaden 1973.
 G. Michniewicz, *Wiolonczela w twórczości F. Chopina* // RCh 16, 1984.
 The work sheets to Chopin's Violoncello Sonata. A facsimile / Ed. by F. Gajewski. New York, London 1988.
 Z. Helman, *Norma i indywidualizacja w sonatach Chopina* // *Przemiany stylu Chopina* / Red. M. Gołąb. Kraków 1993.
 M. Piotrowska, *«Późny Chopin». Uwagi o dziełach ostatnich* // *Przemiany stylu Chopina* / Red. M. Gołąb. Kraków 1993.
 H. Wróblewska-Strauss, *«Je suis tantôt content tantôt mécontent de ma sonate avec violoncelle»* // *La fortune de Frédéric Chopin* / Ed. F. Claudon. Dijon 1994.

Жанры музыки для фортепиано с оркестром

Концертные пьесы

- R. Schumann, *Ein Werk II* [Вариации B-dur op. 2 на тему из Дон Жуана Моцарта] // *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1831 № 49; польский перевод: R. Schumann, *O F. Chopinie*. Katowice 1963.
 A. Cortôt, *Cours d'interprétation* [в т. ч. о Вариациях op. 2]. Paris 1934.

ЖАНРЫ МУЗЫКИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

- H. Searle, *Miscellaneous works* [в т. ч. *Piano and orchestra*] // F. Chopin / Ed. by A. Walker. London 1966.
 G. Belotti, *Le date di composizione dell' op. 22 di Chopin* // Nuova Rivista Musicale Italiana 1, 1967.
 J. Samson, *Stile brillante* [об опусах 2, 13, 14 и 22] // id., *The music of Chopin*. London 1985.
 D. Jasińska, *Problem stylu brilliant w twórczości Chopina* // *Przemiany stylu Chopina* / Red. M. Gołąb. Kraków 1993.

Концерты

Отдельные аспекты и обобщающие исследования

- A. Frączkiewicz, *Koncerty fortepianowe Chopina* [монография]. Kraków 1947 (машинопись).
 A. Frączkiewicz, *Faktura fortepianowych koncertów F. Chopina* // *Ann Ch* 3, 1958.
 A. Frączkiewicz, *Koncerty fortepianowe Chopina jako typ koncertu romantycznego* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 P. Gould, *Concertos and sonatas* // F. Chopin / Ed. by A. Walker. London 1966.

О произведениях

- R. Schumann, *Chopin: I. Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters Werk 11 [e-moll]. II. Konzert vom demselben [...] Werk 21 [f-moll]* // *NZfM* 1836 № 33.
 J. Merkel, *F. Chopin: «Klavierkonzert in e-moll» Op. 11* // *Der Musikführer* 116, Frankfurt am Main 1898.
 H. Kretzschmar, *F. Chopin: Klavierkonzert Nr 1 e-moll Op. 11. Klavierkonzert Nr. 2 f-moll Op. 21* // id., *Kleiner Konzertführer*. Leipzig 1902.
 K. R. Jüttner, *Bemerkungen zum Mittelsatz von Chopins Klavierkonzert Op. 21* // *MF* 1959 № 1.

Проблема инструментовки

- J. Kleczyński, *Nowa instrumentacja «Koncertu» Chopina [e-moll] dokonana przez A. Münchheimera* // *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1892 № 26.
 J. Ekier, *Zagadnienie opracowań akompaniamentów orkiestrowych koncertów fortepianowych F. Chopina* // *M* 1952 № 3/4.
 A. Frączkiewicz, *Instrumentacja koncertów Chopina* // *M* 1952 № 3.
 S. Śledziński, *Na temat domniemanego udziału J. F. Dobrzyńskiego w instrumentacji koncertów Chopina* // *M* 1955 № 1/2.
 F. W. Donat, *Chopin neu instrumentiert [Концепт f-moll в инструментовке Лофера]* // *NZfM* 1957 № 11.
 E. Zimmermann, *Chopin i jego orkiestra. Zagadnienie stanu źródeł i autentyczności instrumentacji w koncertach fortepianowych* // *RCh* 19, 1987 [изд. 1990].

Жанры вокальной музыки

Обзоры и обобщающие исследования

- J. Sikorski, *Fryderyka Chopina «Zbiór śpiewów polskich»* // *RM* 1859 № 40 i 41.
 H. Opieński, *Pieśni Chopina* // *Świat* 1910 № 8.
 S. Barbag, *Studium o pieśniach Chopina*. Lwów 1927.
 K. Kobylańska, *Pieśni Chopina* // *Życie Śpiewacze* 1948 № 2.
 D. Conrad, *Chopin — the songwriter* // *Frédéric Chopin 1810—1849*. New York 1949.
 S. Stookes, *Chopin, the songwriter* // *The Monthly Musical Record* 1950.
 M. Tomaszewski, *Pieśni Fryderyka Chopina* [монография]. Kraków 1959 (машинопись).
 B. Jacobson, *The songs* // F. Chopin / Ed. by A. Walker. London 1966.
 K. Tarnawska-Kaczorowska, *Pieśni Fryderyka Chopina* // *RCh* 19, 1987 [изд. 1990].

Аспекты и связи

- A. Chybiński, *Najmłodsza polska pieśń solowa* // *Sfinks* 1909 № 5.
 M. Tomaszewski, *Filiacje twórczości pieśniarskiej Chopina z polską pieśnią ludową, popularną i artystyczną* // *M* 1961 № 2; другая версия: *Verbindungen zwischen den Chopinschen Liederwerken und polnischen populären, Volks- und Kunstlied* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 T. Kaczyński, *Texte poétique — en tant que source d'inspiration musicale dans certains chants de Chopin et de Moniuszko* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.

- R. Prilisauer, *Chopins «Polnische Lieder». Versuch einer Wertung und Kritik der deutschen Texte* // *Chopin-Jahrbuch*, 2. Wien 1963.
- J. Plawec, *Pisniová tvorba F. Chopina a B. Smetany* // *Chopiniana Bohemica et Slovenica* 2, 1964.
- A. Matracka-Kościelny, *Związki słowno-muzyczne w pieśniach Chopina* // *RCh* 13, 1981; также: *ChSt* 2, 1987.

Об изданиях

- L. Bronarski, *Korespondencja w sprawie pośmiertnego wydania pieśni Chopina* // *KM* 1930/1931 № 12/13.
- M. J. E. Brown, *The posthumous publication of Chopin's songs* // *MQ* 1956 № 1.
- H. Wróblewska-Straus, *Listy J. W. Stirling do L. Jędrzejewiczowej* // *RCh* 12, 1980.

От сельских идиллий и романсов к любовной лирике

- J. Miketta, *Kto jest autorem tekstu «Piosnki litewskiej» F. Chopina?* // *M* 1951 № 12.
- H. Wróblewska-Straus, *«Precz z moich oczu». Nowe autografy F. Chopina w zbiorach TIFC* // *RM* 1976 № 21.
- W. Nowik, *«Piersień» – zafałszowany klejnot Chopinowskiej liryki* // *RCh* 16, 1984; также: *ChSt* 2, 1987.

От застольных и патриотических песен к созерцательной лирике

- H. Opieński, *Pamiętka po Chopinie w Pradze Czeskiej [Jakież kwiaty...]* // *Przegląd Muzyczny* 1925 № 11.
- S. Zetowski, *Czy Chopin jest twórcą melodii do mazurka tzw. «Trzeci Maj»?* // *Kurier Literacko-Naukowy* 1932 № 18.
- J. Miketta, *Hymn bratniej przyjaźni [Jakież kwiaty...]* // *RM* 1949 № 5/6.
- A. Matracka-Kościelny, *F. Chopin: «Zgór, gdzie dźwigali»* // *Forma i ekspresja w liryce wokalne* / Red. M. Tomaszewski. Kraków 1989.

Эстетика

Генезис эстетического мировоззрения

Истоки

- K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. Warszawa 1818.
- J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym*. Warszawa 1818.
- K. Kurpiński, *O ekspresji muzycznej i naśladowaniu* // *Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny* 1822 № 1–6.
- K. Brodziński, *O elegii*. Warszawa 1822.
- K. Brodziński, *O idylli pod względem moralnym*. Warszawa 1823.
- K. Brodziński, *O pieśniach ludu*. Warszawa 1826.
- M. Mochnacki, *Recenzje muzyczne 1826–1830* // S. Jarociński, *M. Mochnacki jako krytyk muzyczny* // *SM* 3, 1954.

Исторический контекст

- J. Prosnak, *K. Kurpiński jako teoretyk* // *KM* 1949 № 25.
- K. Michael, *J. Elsner jako teoretyk harmonii* // *M* 1956 № 1.
- T. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*. Kraków 1956.
- T. Kuryłowicz, *Poglądy estetyczne K. Kurpińskiego* // *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej*. Kraków 1960.
- A. Nowak-Romanowicz, *Poglądy estetyczne J. Elsnera* // *Poglądy...*
- T. Strumiłło, *Poglądy na muzykę M. Kleofasa Ogińskiego* // *Poglądy...*
- W. Tatarkiewicz, *Prądy filozoficzne epoki Chopina* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.

Факты и интерпретации

- J. Kleczyński, *Chopin i teorie sztuki* // *Kurier Warszawski* 1931 № 61.
- J. Kremlow, *Estetyka Chopina* // *RM* 1949 № 16.
- W. Heinitz, *Essentielle Erkenntnisse zur Werk-Ästhetik F. Chopins* // *AnnCh* 5, 1960.
- A. Nowak-Romanowicz, *Ideologia J. Elsnera a Chopin* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
- V. Toncitch, *Aperçu sur l'esthétique de Chopin* // *Annario Musical* 38, Barcelona 1983.
- M. Nawrocka, *Chopin a myśl estetyczna wczesnego romantyzmu niemieckiego* // *RCh* 20, 1988 [изд. 1992].

Источники творчества

Наследие барокко

- W. Landowska, *Chopin et l'ancienne musique française* // La Revue Musicale 1931 № 121.
 A. Basso, *Chopin et l'esprit de la musique instrumentale baroque* // Book of IMC. Warszawa 1963.
 J. Kłobukowska, *Chopin et la musique d'autrefois* // AnnCh 6, 1965.
 J.-J. Eigeldinger, *Chopin et l'héritage baroque* // Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft, seria 3, t.2. Bern 1974.
 C. Colombati, *Chopin, Scarlatti i muzyka włoska* // RM 1976 № 4.
 K. Hławiczka, *Chopin a Bach* // *Chopin a muzyka europejska*. Katowice 1977.
 J. Samson, *Baroque reflections* [прелюдии Шопена] // id., *The music of Chopin*. London 1985.

Классики и романтики

- H. R. Haweis, *Chopin and Schubert* // Contemporary Revue, London 1866.
 H. Opieński, *Chopins Sonaten und ihr Verhältnis zum Beethovenschen Stil* // *Beethoven-Zentenfeier*. Wien 1827.
 L. Bronarski, *Stosunek Schumanna do twórczości Chopina* // KM 1928/1929 № 3, 4.
 J. Krüger-Riebow, *Chopins Urteile über deutsche Musik* // *Chopin-Almanach*. Potsdam 1949.
 S. Chainaye, *D. Chainaye, Mozart et Chopin* // La Revue Musicale 1956 № 231.
 F. Zagiba, *Chopin als Mozartverehrer* // *Chopin-Jahrbuch*, 1. Wien 1956.
 L. Bronarski, *Chopin, Cherubini et le contrepoint* // AnnCh 2, 1958.
 J. Dobrowolski, *Do zagadnienia wpływu klasyków na Chopina* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
 H. Pischner, *Die Bedeutung Chopins für R. Schumann* // The Book of IMC. Warszawa 1963.
 Z. Lissa, *Beethovens Einfluss auf den Klaviersatz Chopins* // *Beethoven-Symposium*. Wien 1970.
 Z. Lissa, *Faktura fortepianowa Beethovena a Chopina* // M 1970 № 2.
 M. Bliwert, *F. Chopin a W. A. Mozart* // *Chopin a muzyka europejska*. Katowice 1970.
 S. Gut, *Frédéric Chopin et Franz Liszt: une amitié à sens unique* // *Sur les traces de Chopin* / Ed. D. Pistone. Paris 1984.
 I. Poniatowska, *Chopin – Liszt. Uwagi o środkach wirtuozowskich...* // id., *Historia i interpretacja muzyki*. Kraków 1995.

Стиль brillant и поколение виртуозов

- J. Iwaszkiewicz, *Przegrywając nokturny Fielda* // RM 1949 № 5/6.
 A. Kłodner, *Hummel a Chopin* // Slovenská Hudba 1960 № 9.
 V. J. Sýkora, *J. L. Dusik, der älteste Vorgänger Chopins* // Book of IMC. Warszawa 1963.
 Z. Hrabussay, *Obraz tvorby J. N. Hummla v diele F. F. Chopina* // *Chopiniana Bohemiana e Slavonica* 2, 1964.
 J. Snizkova, *V. Jirovec a jeho tvorba v pomeru k dilu F. Chopina* // *Chopiniana Bohemiana e Slavonica* 2, 1964.
 D. Branson, *John Field and Chopin*. New York 1972.
 I. Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*. Warszawa 1991.
 D. Jasiński, *Problem stylu brillant w twórczości Chopina* // *Przemiany stylu Chopina*. Kraków 1993.
 J. Methuen-Campbell, *Nocturnes of Field and Chopin* // ChSt 5, 1993.
 I. Poniatowska, *Styl brillant i idee preromantyczne w twórczości M. Szymanowskiej* // id., *Historia i interpretacja muzyki*. Kraków 1995.

Бельканто и итальянская музыка

- J. Chantavoine, *L'italianisme de Chopin* // Le Courrier Musical 1910 № 1.
 M. Szczepańska, *«Hexameron», Bellini i Chopin* // *Bellini 1801–1835*. Lwów 1935.
 L. Bronarski, *L'italianisme de Chopin* // *Chopin et Italie*. Lausanne 1946; а также: id., *Szkice chopinowskie*. Kraków 1961.
 S. Pugliatti, *Chopin et Bellini*. Messina 1952.
 E. Haraszi, *L'élément latin dans l'oeuvre de Chopin* // *Chopin-Jahrbuch*, 1. Wien 1956.
 W. Sandelewski, *Influssi Rossiniani nell'opere di Chopin* // Bolletino del Centro Rossiniano di Studi 1959 № 3, 4.
 K. Wilkowska-Chomińska, *Chopin i Paganini* // M 1959 № 4; а также: AnnCh 6, 1965.
 C. Colombati, *Chopin a Bellini* // RM 1975 № 21.
 C. Colombati, *Chopin e il melodrama italiano* // VII Incontro con la musica italiana e polacca. Bologna 1976; а также: Page 4, 1980.
 Z. Chechlińska, *O tak zwanych «italianizmach» i «wokalnym» charakterze melodyki chopinowskiej* // Page 4, 1980.
 J. Samson, *Bel canto* // id., *The Music of Chopin*. London 1985.

Польская музыка

- H. Opieński, *Les premiers opéras polonais considérés dans leurs rapports avec la musique de Chopin* // Revue de Musicologie 1929 № 30.
- H. Opieński, *Źródła twórczości Szopena* // M 1932 № 7/9; а также: *Les sources polonaises de la musique de Chopin* // La Revue Musicale 1931 № 121.
- G. Pelz, *Der Genius und sein Wegbereiter (Chopin und J. Elsner)* // Musica 1949 № 10.
- J. Prosnak, *Środowisko warszawskie w życiu i twórczości Fryderyka Chopina* // KM 1949 № 28.
- A. Nowak-Romanowicz, *Paralelizm tematyczny w twórczości Elsnera i Chopina* // SM 4, 1955.
- T. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*. Kraków 1956.
- K. Swaryczewska, *Mazurki M. Szymanowskiej i Chopina* // M 1959 № 4.
- G. Gołos, *Some Slavic predecessors of Chopin* // MQ 1960 № 4.
- S. Łobaczewska, *La culture musicale en Pologne au début du XIXe siècle et ses relations avec la musique de Chopin* // Book of IMC. Warszawa 1963.
- Z. Chechlińska, *Chopin w kontekście polskiej kultury muzycznej XIX wieku* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].

Народная и национальная музыка

- H. Windakiewiczowa, *Wzory ludowej muzyki w mazurkach Chopina*. Kraków 1926.
- B. Пасхалов, *Шопен и польская народная музыка*. Москва 1941; а также: *Chopin a polska muzyka ludowa*. Kraków 1951.
- J. Sobieska, *Problem cytatu u Chopina* // M 1959 № 4.
- Z. Lissa, *Chopin und die polnische Volksmusik* // Musik und Gesellschaft 1960 № 2.
- K. Biegański, *Evolution de l'attitude de Chopin à l'égard du folklore (suivant ses mazurkas)* // Book of IMC. Warszawa 1963.
- M. Tomaszewski, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja* // RM 1985 № 6.
- J. Stęszewski, *Z problemów ludowości i narodowej tożsamości muzyki F. Chopina* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
- M. Tomaszewski, *Chopin zaangażowany. Pokolenie romantyków i «śpiewy narodowe»* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].

Наследие жанра

- H. Dorabalska, *Polonez przed Chopinem*. Warszawa 1938.
- J. Cybulska, J. Gabryś, *Pieśń polska przed Chopinem*. Kraków 1959.
- B. Chmara, *Do genezy nokturnu instrumentalnego przed Chopinem* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
- D. Idaszak, *Mazurek przed Chopinem* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
- B. Motylewska-Wielopolska, *Do historii scherza przed Chopinem* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
- Ch. Engelbrecht, *Zur Vorgeschichte der Chopinschen Klavierballade* // Book of IMC. Warszawa 1963.
- K. Stadnicki, *Polski walc fortepianowy przed Chopinem* // Book of IMC. Warszawa 1963.
- A. Nowak-Romanowicz, *Polskie fantazje fortepianowe doby przedchopinowskiej* // Studia musicologica, aestetica... Kraków 1979.
- W. Salmen, *Zur Geschichte der Barkarola vor Chopin* // ChSt 5, 1993.

Чужие темы

- L. Bronarski, *O kilku reminiscencjach u Chopina* // KM 1929/1930 № 5.
- A. Чыбіński, *Do kwestii reminiscencji w dziełach Chopina* // KM 1949 № 28.
- H. Windakiewiczowa, *Tematy obce w muzyce Chopina* // Księga pamiątkowa A. Чыбіńskiego. Kraków 1950.
- L. Bronarski, *De quelques reminiscences chez Chopin* // Chopin-Jahrbuch, 1. Wien 1956.
- L. Bronarski, *O reminiscencjach u Chopina* [новая редакция текстов 1929 и 1956 годов] // id., *Szkie chopinowskie*. Kraków 1961.
- S. Pawliszyn, *Elementy melodyki ukraińskiej w twórczości Chopina* // Book of IMC. Warszawa 1963.
- J. Prosnak, *Elementy berzeretki francuskiej, «sztajerka» i folkloru ukraińskiego w twórczości Chopina* // Book of IMC. Warszawa 1963.

Родовые категории

- Z. Noskowski, *Istota utworów Chopina*. Warszawa 1902; а также: M. Tomaszewski, *Kompozytorzy polscy o Chopinie*. Kraków 1959.
- W. Cukkerman, *De l'emploi des genres et des formes dans l'oeuvre de Chopin // Book of IMC*. Warszawa 1963.
- S. Łobaczewska, *Fryderyk Chopin // Z dziejów polskiej kultury muzycznej. II: Od Oświecenia do Młodej Polski*. Kraków 1966
- V. Zuckerkandl, *Chopin's Problem // Sound and Symbol*. New York 1973.
- C. Colombati, *W poszukiwaniu poetyki Chopina // RCh 9*, 1975.
- C. Colombati, *Aspetti di Chopin alla luce dell'idea di poetica // VI Incontro con la musica italiana e polacca*. Bologna 1976.
- M. Tomaszewski, *Poetyka muzyczna Chopina*. Дискуссия за «круглым столом» с участием Г. Федерхофера, З. Хельман, Дж. Сэмсона, И. Никольской, К. Коломбати, П. Андрашке // RCh 1988 [изд. 1992].
- C. Colombati, *L'origine esthétique-philosophique et la poétique expressive-interprétative dans les Nocturnes et les Ballades de F. Chopin // ChSt 5*, 1995

Общие конструктивные принципы

- H. Opieński, *Chopin jako twórca. Objasnienia jego utworów*. Warszawa 1911.
- L. Bronarski, *Akord chopinowski // Kwartalnik Muzyczny 1930/1931 № 12/13*.
- E. Bosquet, *Chopin précurseur de poème pianistique // AnnCh 3*, 1958.
- N. Vieru, *Dramaturgia musicală în opera lui Chopin*. București 1960.
- A. Walker, *Chopin and musical structure. Analytical approach // Frédéric Chopin*. London 1966.
- I. Nikolska, *Dramaturgia i forma u Chopina a polska muzyka XX wieku // RCh 19*, 1987 [изд. 1990].

Экспрессия, смысл и значение

Экспрессия

- F. Niecks, *The character of Chopin's music // The Musical Review 1875*.
- E. Radenbacher, *Das Pathos bei Chopin // Neue Musik-Zeitung 1912 № 17*.
- E. Ganche, *La Pologne et F. Chopin. Les oeuvres héroïques et nationales*. Paris 1917, 1921.
- L. Aguetant, *Le sens expressif de tonalités dans la musique de Chopin // La Revue Musicale 1931 № 121*.
- L. Bronarski, *La féminité dans la musique de Chopin // id., Etudes sur Chopin*, 1. Lausanne 1944; также: *id., Szkice chopinowskie*. Kraków 1961.
- K. Wilkowska[-Chomińska], *Środki wyrazu emocjonalnego w balladach Chopina // KM 1949 № 28*.
- J. M. Chomiński, *Sulla morte d'un Eroo // id. Sonaty Chopina*. Kraków 1960.
- J. Matter, *De l'harmonie complémentaire et de l'expression de dépaysement dans la musique de Chopin // Schweizerische Musikzeitung 1961 № 2*.
- O. Pisarenko, *Wyraz muzyczny dzieł Chopina w opinii jego współczesnych... // Z badań nad Chopinem*. Warszawa 1973.
- M. Tomaszewski, *Słowne oznaczenia charakteru, tempa i ekspresji // RCh 20*, 1988 [изд. 1992].

С семантической точки зрения

Аспекты

- Z. Lissa, *O pierwiastkach programowych w muzyce Chopina // Chopin 1937 № 2*.
- V. Jankélévitch, *Chopin e la morte // Rassegna Musicale 1949 № 4*.
- A. Sychra, *Ein Beitrag zur inhaltlichen Deutung von Chopins Schaffen // Book of IMC*, Warszawa 1963.
- Ю. Н. Тюлин, *О программности в произведениях Шопена*. Ленинград 1963; Москва 1968.
- A. Czekanowska, *Czy struktura chopinowska jest strukturą mitu? // RCh 20*, 1988 [изд. 1992].
- J. M. Chomiński, T. D. Turło, *Nieautentyczne tytuły dodawane do utworów Chopina // id. Katalog dzieł Chopina*. Kraków 1990.

Интерпретации

- F. Jabłczyński, *«24 Preludia» // Ateneum*, Warszawa 1904 № 9/10.
- S. Vantyn, *La «Sonate en si bémol mineur» op. 35 de Chopin*. Utrecht 1906.
- J. Kapp, *Chopin's Préludes op. 28 // Die Musik 1909 № 10*.

- F. Jabłczyński, *Polonezy Chopina* // Sfinks 1910 № 10 и 11.
 S. Przybyszewski, *Chopin a Naród* [цикл интерпретаций]. Kraków 1910.
 S. M. Schlesinger, *Studie zur Chopins «Trauermarsch»* // Neue Musikzeitung, Leipzig, Stuttgart 1913.
 M. Frey, «E-moll Prelude» // Zeitschrift für Musik, Regensburg 1920 № 23.
 J. Iwaszkiewicz, «Barkarola» Chopina // Wiadomości Literackie 1933 № 55.
 J. Iwaszkiewicz, O «Balladzie f-moll» Chopina // Muzyka Polska 1936 № 6.
 T. Marek, Czy «Sonata b-moll» op. 35 jest cykliczna i programowa // M 1953 № 1/2.
 J.-J. Eigeldinger, «Le Prélude de la goutte d'eau» [Des-dur op. 28 № 15] // Revue de Musicologie 1975 № 1.
 E. Tarasti, *Pour une narratologie de Chopin* [Полонез-фантазия op. 61] // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 15, Zagreb 1984 № 1.
 G. Morelli, *Après une représentation d'«Hamlet»* [Ноктюрн g-moll op. 15 № 3] // Chopin opera omnia. Monfalcone 1985.
 F. Gajewski, *Unriddling Chopin's «Sphinx»* [Соната b-moll op. 35 и Лист летит с деревьев] // Studi Musicali 15, 1986 № 2.
 J. Volek, *Semantyka i znaczenie form tanecznych w twórczości Chopina i Smetany* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
 E. Tarasti, *A narrative grammar of Chopin's «G-minor Ballade»* // ChSt 5, 1995.

В поисках смысла

- K. Stromenger, *Mesjaniczna «Barkarola» Chopina* // Wiadomości Literackie 1934 № 9.
 V. Jankélévitch, *Une fraternelle et profonde ballade de l'amour et de la mort* // Peuples Amis 1949, специальный номер: Chopin.
 C. Dahlhaus, *Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik* // Schönberg und andere. Mainz 1978.
 A. Czekanowska, *Czy struktura chopinowska jest strukturą mitu?* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
 I. Poniatowska, *Twórczość Chopina w świetle pierwszych monografistów. Przyczynek do badań nad recepcją muzyki XIX w.* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
 M. Piotrowska, «Późny Chopin». *Uwagi o dziełach ostatnich* // Przemiany stylu Chopina / Red. M. Gołąb. Kraków 1993.
 P. E. Carapezza, «Nokturn» Op. 32 No 1. *Source of Mahler's «Sixth»?* // ChSt 5, 1995.
 M. Tomaszewski, *Z badań nad rezonansem muzyki Chopina «Etiuda a-moll» op. 25 nr 11 w świetle jej słownych interpretacji* // RCh 21, 1995.

Опыт обобщающей характеристики

Элементы и связи

- B. Wójcik-Keuprulan, *Czynniki stylu u Szopena* // M 1932 № 7/9.
 E. Meister, *Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke F. Chopins*. Hamburg 1936.
 L. Hernádi, *Styl fortepianowy Chopina w oświetleniu historycznym* // KM 1949 № 26/27.
 H. Keller, *Chopins Stil und Persönlichkeit* // Musica 1960 № 3.
 H. J. Moser, *Chopin stillkundlich betrachtet* // Book of IMC, Warszawa 1963.
 И. Бэлза, *Проблемы изучения стиля Шопена* // AnnCh 6, 1965.

Романтический аспект

- H. Opieński, *Czy Chopin jest romantykiem?* // Chopin 1937 № 2.
 G. Teuler, *L'expression formelle du romantisme chez Chopin* // La Revue Musicale 1955 № 229.
 G. Kroó, *Einige Probleme des Romantischen bei Chopin* // Book of IMC, Warszawa 1963.
 E. A. Lippman, *The tonal ideal of Romanticism* // Festschrift für W. Wiora. Kassel 1967.
 I. Poniatowska, *Z badań nad kulturą muzyczną okresu romantyzmu* // Dzieło muzyczne... Kraków 1983.
 W. Stróżewski, *Romantyzm i romantyczność u Chopina i innych twórców epoki*. Дискуссия за «круглым столом» с участием К. Коломбати, М. Навроцкой, А. Чекановской, Я. Стеншевского, М. Томашевского и М. Янион // RCh 20, 1988 [изд. 1992].

Национальный аспект

- Z. Lissa, *Kryteria i cechy stylu narodowego Chopina* // M 1956 № 2; также: *Über den nationalen Stil von F. Chopin* // Bericht über den IMK im Mozartjahr. Graz 1958.

- Z. Lissa, *Problemy stylu narodowego muzyki Chopina* // RCh 1, 1956; также: *Le style national des oeuvres de Chopin* // AnnCh 2, 1958.
 И. Бэлза, *Национальные истоки творчества Шопена* // *Book of IMC*, Warszawa 1963.
 G. Belotti, *Chopin e l'universalizzazione del dialetto musicale polacco* // *Il Mondo della Musica* 1969 № 4.

Другие аспекты

- R. Henderson, *Chopin and the expressionists* // *Music and Letters* 1960 № 1.
 H. Hollander, *Chopin als Vorläufer der Impressionismus* // NZfM 1961 № 10.
 Z. Chechlińska, *Chopin a impresjonizm* // *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, 2. Warszawa 1973.
 E. Dziębowska, *Chopin – romantyk – klasyk – modernista* // *Szkice o kulturze...* Warszawa 1973.
 J. Samson, *Stile brillante* [у раннего Шопена] // id., *The music of Chopin*, London 1985.

Эволюция стиля, ее этапы. Периодизация

- G. Abraham, *Chopin's musical style*. London 1939.
 J. M. Chomiński, *Z zagadnień ewolucji stylu Chopina* // M 1960 № 3; также: *Die Evolution des Chopinschen Stils* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 W. Boetticher, *Über einige Spätstilprobleme bei Chopin* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 M. Tomaszewski, *Uwagi o ewolucji stylu u Chopina* // *Studia musicologica, aesthetica...* Kraków 1979; также: *Quelques remarques sur l'évolution du style chez Chopin* // *Polish Art Studies*, 4. Warszawa 1983.
 J. Kallberg, *Ostatnia przemiana stylu Chopina* // RCh 18, 1986 [изд. 1989]; англ.: *Journal of the American Musicological Society* 1985 № 2.
 M. Tomaszewski, *Le style de Chopin et ses transformations* // *Revue de Musicologie* 1989 № 2; также: *Les Cahiers de Varsovie* 21, 1991.
Przemiany stylu Chopina / Red. M. Gołąb. Kraków 1993. См., в частности, статьи: M. Gołąb, *Metodologiczne aspekty badań nad przemianami stylu Chopina*; D. Jasińska, *Problem stylu brillant w twórczości Chopina*; M. Piotrowska, «*Późny Chopin*». Uwagi o dziełach ostatnich.

Литература к третьему тому

Жизнь шопеновского наследия

Рецепция

Проблемы и аспекты

- A. Silberman, *Sozialpsychologische Aspekte im Wandel des Chopin-Idols* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
Шопен, каким мы его слышим / Ред. С. М. Хентова. Москва 1970.
 Z. Lissa, *Problemy recepcji Chopina* // *Z badań nad Chopinem*. Warszawa 1973.
 K.-P. Koch, *Chopin, ein Beitrag zur Analyse der Produktion-Konsumption-Relation* // *Der Komponist und sein Adressat*. Halle 1976.
 M. Bristiger, *W stronę teorii recepcji* [выступление в дискуссии] // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
 A. Czekanowska, *Czy struktura Chopinowska jest strukturą mitu?* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
 Ch.-H. Mahling, *Znajomość dzieła Chopina, jego oddziaływanie i znaczenie. Z badań nad recepcją w XIX i w początkach XX wieku*. Дискуссия за «крутым столом» // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
 J. Samson, *Chopin reception: theory, history, analysis* // *Musica Iagellonica* 1, 1995.
 M. Tomaszewski, *Z badań nad rezonansem muzyki Chopina: «Etiuda a-moll» op. 10 № 11 w świetle jej słownych interpretacji* // RCh 21, 1995.

Сквозь время и пространство

- S. Rygiel, *Rok Chopina: Niemcy Chopinowi* // *Scena i Sztuka* 1910 № 11.
 L. Bronarski, *Chopin et l'Italie*. Lausanne 1946; также: id., *Szkice chopinowskie*. Kraków 1961.
 B. E. Sydow, *Chopin w Brazylii* // RM 1948 № 2.
 D. M. Altar, *Chopin w Turcji* // RM 1949 № 16.

- R. Dumesnil, *F. Chopin et la France* // Education Nationale 1949 № 22.
 J. C. Romeo, *Chopin en Mexico*. Mexico 1950.
 I. Bełza, *Tradycje uprawiania muzyki Chopina w Rosji i ZSRR* // RCh 1, 1956.
 J. Prohászka, *Chopin und Boehmen* // *Chopin Jahrbuch*, 1. Wien 1956.
 Г. Б. Бернандт, *Шопен в России (1830–1850)* // Советская музыка 1960 № 2.
 B. Johnsson, *Chopin og Danmark* // Dansk Musik Tidsskrift 1960 № 2.
 D. Cvetko, *Chopin chez les Slovènes au XIXe s.* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 Shan-teh Ting, *What makes the Chinese people accept and appreciate Chopin's music* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 N. Mosusova, *Chopin in Serbien* // *Chopin Jahrbuch*, 3. Wien 1970.
 G. Belotti, W. Sandelewski, *Chopin in Italia*. Wrocław 1977.
 B. Zakrzewska-Nikiporczyk, *Recepcja i kult Chopina w Poznaniu do 1870 roku* // RCh 13, 1981.
 M. Zduniak, *Ze studiów nad recepcją twórczości Chopina w XIX-wiecznym Wrocławiu* // Zeszyty Naukowe PWSM 28, Wrocław 1981.
 D. Pistone, *Chopin i Paryż w drugiej połowie XIX w.* // RCh 17, 1985 [изд. 1987].
 J. Ludvova, *Twórczość Chopina w XIX-wiecznej Pradze (do 1849)* // RCh 18, 1986 [изд. 1989].
 W. Nikołajew, *Chopin w Rosji. Poszukiwania i znaleziska* // RM 1986 № 10.
 R. Brabcova, *Recepcja Chopina na Morawach ok. 1900 roku* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
 R. Szczepański, *Muzyka i kult Chopina w okupowanej Warszawie* // RM 1989 № 19.

Голоса, задающие тон Критика

- N. Slonimsky, *Chopiniana* [о современной Шопену английской критике] // MQ 1948 № 4.
 H. Lindlar, *Chopin in der deutschen Musikkritik seiner Zeit* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 O. Pisarenko, «*Epoka pianistów*» i *Chopin*. *Opinie francuskich krytyków muzycznych z lat 1832–60* // RM 1973 № 8.
 Ch. Goubault, *F. Chopin et la critique musicale française* // *Sur les traces de F. Chopin* / Ed. D. Pistone. Paris 1984.
 F. Perruccio, *La fortuna di Chopin in Italia della «Gazzetta Musicale di Milano» (1842–1902)* // Nuova Rivista Musicale Italiana 1988 № 1.
 Ch.-H. Mahling, *Chopin, niemiecki romantyzm muzyczny i «szkola nowoniemiecka»*. *Związki i oceny* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].

Первые критики

- H. Opieński, *Jak to właściwie było z Rellstabem?* // Muzyka Polska 1938 № 6.
 L. Bronarski, *Les jugements de Schumann sur les oeuvres de Chopin* // *Etudes sur Chopin*, 2. Lausanne 1946; также: id., *Szkice Chopinowskie*. Kraków 1961.
 S. Jarczyński, *M. Mochnecki jako krytyk muzyczny* // SM 3, 1954.
 J. Krawczyk, *R. Schumann jako krytyk muzyczny* // R. Schumann, *O Fryderyku Chopinie*. Katowice 1963.
 K. Musioł, *August Kahlert o Chopinie* // *Kultura muzyczna Dolnego Śląska*. Warszawa 1971.
 M. Mann, *Heinrich Heines Musikkritiken*. Hamburg 1972.
 K. Musioł, *R. Schumann o Chopinie* // *Chopin a muzyka europejska*. Katowice 1977; также: Beiträge zur Musikwissenschaft 1981 № 1.
 W. Kirsch, *Schumanns Chopin-Bild* // Melos / NZfM 1978 № 3.
 M. Bristiger, *Włoskie i klasyczne momenty argumentacji muzycznej F. Mireckiego* // Page 3, 1979.
 J. Rehm, *Zur Musikrezeption im Vormärzlichen Berlin [...] Ludwig Rellstab*. Hildesheim 1983.

Первые авторы монографий

- M. Turczynowicz, *Niedoszły biograf Chopina* [Оскар Кольберг] // Orka 1960 № 23.
 E. N. Waters, *Chopin by Liszt* // MQ 1961 № 2.
 G. Belotti, *Okoliczności powstania pierwszej monografii o Chopinie* // AnnCh 7, 1969.
 D. Idaszak, *Marceli Antoni Szulc i dzieło jego życia* // M. A. Szulc, *F. Chopin i utwory jego muzyczne*. Poznań 1973, Kraków 1986.
 M. Woźna, *Jan Kleczyński — pisarz, pedagog, kompozytor* // *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*. Warszawa 1976.
 I. i M. Poniatowski, *Introduction* // F. Liszt, *F. Chopin*. Paris 1990.
 I. Poniatowska, *Twórczość Chopina w świetle pierwszych monografii. Przyczynek do badań nad recepcją muzyki w XIX wieku* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].

Годовщины и торжества

- Obchód setnej rocznicy urodzin F. Chopina. Przewodnik koncertowy.* Lwów 1910.
Obchód setnej rocznicy [...] I Zjazd Muzyków Polskich we Lwowie 1910. Lwów 1912.
K. Stromenger, B. E. Sydow, *Almanach Chopinowski 1949.* Warszawa 1949.
Żywe wydanie dzieł F. Chopina. Program. Warszawa 1949.
K. Kobylańska, *Chopin w Polsce Ludowej* // RCh 1, 1956.
M. Kempieńska, R. Sobańska, *Manifestations* [Шопеновский год 1960] // AnnCh 6, 1965.

Желязова Воля

- J. Nyka, *Żelazowa Wola.* Warszawa 1954.
E. Hartwig, *Żelazowa Wola.* Warszawa 1975.
W. Seneta, *Żelazowa Wola.* Warszawa 1975.
A. Zborski, *Chopin i jego ziemia.* Warszawa 1975.
A. Kaczkowski, *Żelazowa Wola.* Warszawa 1976.
J. Prosnak, *Żelazowa Wola.* Warszawa 1977.

На концертной эстраде, в салонах и дома

Отбор репертуара

- Z. Chechlińska, *Zagadnienie znajomości utworów Chopina i ich roli w Polsce XIX wieku* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
J. Ludvova, *Dzieła Chopina w społeczeństwie XIX wieku* // RCh, 1988 [изд. 1992].
D. Carew, *Victorian attitudes to Chopin* // *The Cambridge Companion to Chopin* / Ed. J. Samson. Cambridge 1992.

Транскрипции и «приношения»

- Z. Lissa, *Max Regers Metamorphosen der «Berceuse» op. 57 von F. Chopin* // *Fontes Artis Musicae* 1966 № 1; также // id., *Studia nad twórczością F. Chopina.* Kraków 1970.
L. Ginzburg, *Rosyjskie transkrypcje «Etiudy cis-moll» op. 25 № 7 Chopina* // RCh 7, 1965/1968 [изд. 1969].
B. Taraszkiewicz, *Problemy fakturalne i pianistyczne w studiach Chopinowskich L. Godowskiego* // AnnCh 8, 1969.
W. Sandelewski, «*Ballada de Mallorca*» Chopina — de Falli // RM 1977 № 2.
A. Girard, *Les hommages à Chopin* // *Sur les traces de F. Chopin* / Ed. D. Pistone. Paris 1984.
W. Nikołajew, *W kręgu Chopina. Poszukiwania i znaleziska* [о транскрипциях Балакирева] // RM 1985 № 1.
P. Andraschke, *Chopin w opracowaniach Regeera* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].
J. M. Chomiński, T. D. Turło, *Transkrypcje* // id., *Katalog dzieł F. Chopina.* Kraków 1990.
M. Tomaszewski, *Obecność muzyki Chopina w twórczości rówieśników i następców* // id., *Muzyka Chopina na nowo odczytana.* Kraków 1996.
Chopin. *Translatio, transcriptio, transfiguratio* // *Muzyka* 1997 № 4

Шопен в других искусствах

Собрания и антологии

- K. Ujejski, *Tłumaczenia Szopena.* Lipsk [Leipzig] 1866.
O. M. Żukowski, *Fryderyk Chopin w świetle poezji polskiej* [антология]. Lwów 1910.
K. Kobylańska, *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów* [антология]. Warszawa 1949.
E. Śluszkiewicz, *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia.* Kraków 1964.

Поэзия и проза

- L. Sługocka, *Chopin in der deutschen Lyrik* // *Mickiewicz-Blätter* 1969 № 40/41.
W. E. Boehme, *F. Chopin als Motiv in der deutschsprachigen schöpferischen Literatur* // *Chopin-Jahrbuch*, 3. Wien 1970.
J. Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego.* Kraków 1979.
A. Carpenter, *Chopin w literaturze* [1959] // *Życie Literackie* 1983 № 31.
J. Śliżiński, *Chopin in der anglosächsische Poesie* // *Wiener Chopin-Blätter* 1981 № 1.
J. Śliżiński, *F. Chopin in der deutschen Poesie* // *Zeitschrift für Slavistik* 1981 № 4.
J. Śliżiński, *Postać F. Chopina w poezji litewskiej* // RCh 13, 1981.
K. Wierzyński, *Chopin i wiersze* // id., *Poezja i proza*, 2. Kraków 1981.
M. Żurowski, *Autour de quelques poèmes inspirés par Chopin* // *La Fortune de Frédéric Chopin*, 2. Dijon, Warszawa 1995.

Беллетризованные биографии

- G. de Pourtalès, *Chopin ou le poète*. Paris 1927.
 E. Vuillermoz, *La vie amoureuse de Chopin*. Paris 1927.
 N. Salvaneschi, *Il tormento di Chopin*. Milano 1934.
 J. Kaden-Bandrowski, *Życie Chopina*. Warszawa 1938.
 A. Nowaczyński, *Młodość Chopina*. Warszawa 1939.
 A. Maurois, *Chopin*. Montréal 1942.
 J. Broszkiewicz, *Kształt miłości*, 1–2. Warszawa 1950–1951.
 K. Wierzyński, *The life and death of Chopin*. New York 1949; *Życie Chopina*. New York 1953, Kraków 1978.
 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*. Kraków 1955.
 M. Duran, *F. Chopin o el triunfo del espíritu sobre la carne*. Guatemala 1958.
 R. Jordan, *Notturmo. A life of Chopin*. London 1978.
 Susumu Tamura, *Oto-no skijin Chopin* [Шопен – поэт звуков]. Tokyo 1987.
 Tadao Aosawa, [Шопен – изысканная страсть]. Tokyo 1988.
 Masumi Onuma, [Шопен – портрет времен юности]. Tokyo 1989.

Сцена и экран

- E. Ganche, *F. Chopin au cinéma* // La Pologne 1927 № 2.
 A. M. Swinarski, *Chopin na scenie* // Rzecz Pospolita 1949 № 143.
 P. Choynowski, *Chopin w choreografii* // Taniec 1977 № 4.

Живопись и скульптура

- W. Szymanowski, *Dzieje pomnika* // M 1926 № 10.
 J. Puget, *Konkurs na pomnik Chopina* // RM 1949 № 11/12.
 J. Białostocki, *W związku z konkursem na plakat chopinowski* // Przegląd Artystyczny 1959 № 1.
 A. Melbechowska, *Teofil Kwiatkowski – malarz Chopina* // Biuletyn Historii Sztuki 1961 № 2.
 M. Domański, *B. Biegas jako rzeźbiarz Chopina* // Pięć Rzek 1966 № 4.
 A. Melbechowska-Luty, *Teofil Kwiatkowski 1809–1891*. Wrocław 1966.
 W. Juszcak, *Młody Weiss*. Warszawa 1979.
 M. Wilczkowska, *F. Chopin w plastyce polskiej na przełomie XIX i XX wieku. Katalog* // RCh 13, 1981.
 X. Deryng, *La réception de Chopin dans les arts plastiques: les interprétations de Boleslas Biegas* // *Sur les traces de F. Chopin* / Ed. D. Pistone. Paris 1984.
 Z. Weiss-Albrzykowska, *F. Chopin w modernistycznej wizji W. Weissa* // RCh 18, 1986 [изд. 1989].
 M. Grońska, *T. Kwiatkowski 1809–1891. Katalog wystawy w stulecie śmierci*. Warszawa 1991.
 J. Żurawska, *Dzieje pomnika W. Szymanowskiego* // *La Fortune de Chopin*, 1. Dijon 1994.

Шопеновские общества

В Польше

- M. Idzikowski, *Jak powstała i jak się zrealizował a inicjatywa Instytutu F. Chopina* // M 1934 № 6/7.
 M. Idzikowski, *Działalność Instytutu* // Chopin 1937 № 1.
 W. Maliszewski, *Historia powstania Instytutu* // Chopin 1937 № 1.
 F. Starczewski, *Z działalności Sekcji im. F. Chopina przy WTM (1899–1927)* // Chopin 1937 № 2.
 G. Michniewicz, *Geneza i działalność Instytutu Fryderyka Chopina w latach 1934–1939* // RCh 15, 1983.
 I. Poniatowska, *Pięćdziesiąt lat Towarzystwa im. Fryderyka Chopina 1934–1984*. Warszawa 1984.
 «Chopin». Орган Института Ф. Шопена. Ред. М. Илзиковский (М. Idzikowski). Warszawa 1937 № 1–2.
 «Rocznik Chopinowski». Орган Ученого совета Общества им. Ф. Шопена. Ред. Ю. М. Хоминьский (J. M. Chomiński). Warszawa 1956–1975, № 2–6 изданы под названием «Annales Chopin»; № 7–8 — «Rocznik Chopinowski» // Annales Chopin; с 1975 года издается под названием «Rocznik Chopinowski».
 «Chopin Studies». Издание Общества им. Ф. Шопена, с 1985.

В мире

- Kult Chopina. Towarzystwo szopenowskie w Paryżu* // Tygodnik Ilustrowany 1911 № 29.
 M. i J. Łukaszczuk, *O Towarzystwie Chopinowskim w NRF* // RM 1974 № 8.
 T. D. Turło, *Sprawozdanie towarzystw chopinowskich działających za granicą* // RCh 10, 1977.

- J. Simonides, *Dwadzieścia lat Towarzystwa im. F. Chopina w Mariańskich Łązniach* // RCh 11, 1979.
- T. Kanitzer, *Sprawozdanie z działalności Międzynarodowego Towarzystwa Chopinowskiego w Wiedniu, 1979–1982* // Austria-Polska 1983 № 2.
- I. Poniatowska, *Chopin w Paryżu* [мероприятия, организованные Шопеновским обществом] // RCh 16, 1984.
- J. Skarbowski, *Towarzystwo Chopinowskie w Paryżu* // Literatura 1985 № 8.
- «Chopin-Jahrbuch 1–3. Organ Международного шопеновского общества. Ред. Ф. Цагиба (F. Zagiba). Wien 1956–1970.
- «Zprávy Společnosti F. Chopina 1–2. Mariánské Lázně. 1962–1974.
- «Chopiniana Bohemica [et Slovenica] 1–2. Organ Общества Ф. Шопена. Ред. Прохазка (J. Proházka). Mariánské Lázně. 1963–1964.
- «Mitteilungsblatt. Chopin-Gesellschaft der DDR 1–2. Leipzig 1964–1965.
- «Nippon Chopin Kyokai Kaihu». Organ Шопеновского общества в Японии. Токио 1966–1975 № 1–50.
- «Wiener Chopin-Blätter». Журнал Международного шопеновского общества. Wien 1977–.
- «Chopin in the World // Chopin w świecie». Organ Международной федерации Шопеновских обществ. Warszawa 1986–.
- «Chopin à Nohant». Organ ассоциации «Шопен в Ноане». 1997–.

В поисках аутентичной интерпретации

Стили исполнительской интерпретации

Разновидности исполнительского стиля: проблемы и аспекты

- S. Łobaczewska, *Problemy wykonawcze w muzyce Chopina* // Chopin 1937 № 2.
- Z. Chechlińska, *Style wykonawcze dzieł Chopina w świetle praktyki edytorskiej* // F. F. Chopin. Warszawa 1960.
- T. Higgins, *Chopin's interpretation. A study of performance directions in selected autographs and other sources*. Ann Arbor 1967.
- T. D. Turko, *Dziedzictwo formy artystycznej* // AnnCh 8, 1969.
- L. Polony, *Kontrowersje wokół stylu chopinowskiego w świetle współczesnej myśli estetycznej* // Muzyka fortepianowa. Gdańsk 1976.
- G. Belotti, *Principi generali di interpretazione chopiniana*. Bologna 1977.
- H. Kinzler, *F. Chopin: Über den Zusammenhang von Satztechnik und Klavierspiel*. München 1977.
- J. Methuen-Campbell, *Chopin playing. From the composer to the present day*. London 1981.
- J. Ekier, *Historia i teoria interpretacji pianistycznej dzieł Chopina*. Дискуссия «за круглым столом» // RCh 20, 1988 [изд. 1992].

Интерпретация отдельных произведений

- J. M. Chomiński, *Struktura motywiczna etiud Chopina jako problem wykonawczy* // M 1958 № 3.
- Z. Chechlińska, *Ze studiów nad stylem wykonawczym dzieł Chopina: «Impromptu As-dur» op. 29* // M 1959 № 4.
- J. Kański, *Z badań nad interpretacją artystyczną dzieł Chopina [Полонез As-dur op. 53]* // AnnCh 4, 1959.
- J. Kański, *Über die Aufführungsstile der Werke Chopins [Полонез As-dur op. 53]* // Book of IMC. Warszawa 1963.
- T. Monasterska, *Analiza porównawcza wybranych wykonawców Preludiów op. 28 F. Chopina* // Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej 7. Warszawa 1981.
- B. Muszyńska, *Problemy wykonawcze etiud F. Chopina* // Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej 7, Warszawa 1981.

Глазами пианистов: высказывания и размышления

- W. Łondowska, *L'oeuvre de Chopin et son interprétation* // Musica 1908 № 70.
- L. Godowski, *Schumann und Chopin als Klavierkomponisten* // Jahresbericht der Akademie für Musik... Wien 1910.
- I. J. Paderewski, *Tempo rubato* // Scena i Sztuka 1910 № 47.
- Z. Drzewiecki, *O dowolnościach w interpretacji Chopina* // Muzyka Polska 1934 № 4.
- A. Rubinstein, *Jak grać Chopina. Kilka luźnych uwag* // M 1936 № 1/2.

- A. A. Cortôt, *La poésie de la virtuosité dans l'oeuvre de Chopin* // Conferencia 1937 № 18.
 A. Michałowski, *Styl chopinowski* // Przegląd Artystyczny 1937 № 4/5.
 A. Cortôt, *Aspects de Chopin*. Paris 1949.
 Г. Нейтрауэ, *Поэм фортпиано* // Советская музыка 1949 № 10.
 Z. Drzewiecki, *Kilka uwag o interpretacji dzieł Chopina* // Międzynarodowe Konkursy im F. Chopina w Polsce. Warszawa 1954.
 P. Badura-Skoda, «*Schlanker, meine Herren!*» // *Chopin-Jahrbuch*, 1. Wien 1956.
 A. Rubinstein, *Wyznanie na temat fortepianu Chopina* // RM 1958 № 14.
 J. Smeterlin, *On the interpretation of Chopin* // K. Szymanowski, J. Smeterlin, *Correspondence and essays*. London 1969.
 J. Ekier, *Grac Chopina* // Kultura 1980 № 9.
 P. Badura-Skoda, *A propos de l'interprétation des oeuvres de Fr. Chopin* // *Sur les traces de F. Chopin* / Ed. D. Pistone. Paris 1984.

Указания по интерпретации

- J. Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Szopena*. Warszawa 1879; также: *Chopin w celniejszych swoich utworach*. Warszawa 1886. Издание обоих текстов: *O wykonywaniu dzieł Chopina*. Kraków 1959.
 R. Pugno, *Les leçons écrites de...* [интерпретация пьес из оп. 10, 15, 17, 23, 26, 36 и 45]. Paris 1909.
 A. Cortôt, *Jak należy grać ballady Chopina* // M 1928 № 1.
 A. Cortôt, *Cours d'interprétation*. Paris 1934.
 R. Koczalski, *F. Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen*. Köln 1936.
 B. von Poznak, *Chopin. Praktische Anweisungen für das Studium der Chopin-Werke*. Halle 1949.
 Shizuya Suzuki, *Dictionnaire d'oeuvres de piano de Chopin*. Tokyo 1988.

Фиксация наследия и стиля игры

Нотные издания: проблемы

- Z. Chechlińska, *Style wykonawcze dzieł Chopina w świetle praktyki wydawniczej* // *F. F. Chopin*. Warszawa 1960.
 H. Keller, *Zur Textkritik der Préludes und Etudes von Chopin* // *Chopin-Jahrbuch*, 2. Wien 1963.
 J. Ekier, *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł F. Chopina*. 1: *Zagadnienia wydawnicze*. Kraków 1974.
 E. Zimmermann, *Textvarianten und harmonische Ambivalenz bei Chopin* // *Musik – Edition – Interpretation*. München 1980.
 J. Kalberg, *Czy warianty są problemem? Intencje kompozytorskie w wydawnictwie dzieł Chopina* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].
 J. Ekier, *Ostateczny tekst czy ostateczne teksty Chopina? Zagadnienie wariantów*. Дискуссия за «крутым столом» // RCh 20, 1988 [изд. 1992].

Критические издания

- L. Bronarski, *W sprawie nowego wydania dzieł Chopina* // *Muzyka Polska* 1934 № 3.
 E. Ganche, *L'oeuvre de Chopin dans l'édition d'Oxford* // id., *Voyages avec F. Chopin*. Paris 1934.
 L. Bronarski, *The Oxford original edition of F. Chopin* // *Polski Rocznik Muzykologiczny* 1, 1935.
 K. Regamey, *Ostatnia praca muzyczna Ignacego Paderewskiego* // *Horyzonty*, Fribourg 1946 № 8.
 P. Badura-Skoda, *Um den Chopinschen Urtext (Paderewski-Ausgabe)* // *NZfM* 1960 № 2.
 J. Ekier, *The National Edition of the Works of F. Chopin* // *Polish Music* 1968 № 1.
 Z. Chechlińska, *O «Wydaniu Narodowym Dzieł Chopina»* // RCh 15, 1983; также: ChSt 2, 1987.
 E. Zimmermann, *L'édition moderne des oeuvres de Chopin chez Henle-Verlag* // *Sur les traces de F. Chopin* / Ed. D. Pistone. Paris 1984.

Звуковые издания: документация записей

- A. Panigel, *L'Œuvre de F. Chopin. Discographie générale*. Paris 1949.
 H. C. Schonberg, *F. Chopin. A discography* // *High Fidelity* 1955.
 J. Kański, *Dyskografia chopinowska. Historyczny katalog nagrań płytowych*. Kraków 1986; дополнение // RCh 18, 1986 [изд. 1989].
 Yasukazu Sato, *Chopin discology*. Tokyo 1988.
 J. Methuen-Campbell, *A historical survey of Chopin on disc* // *The Cambridge Companion to Chopin* / Ed. J. Samson. Cambridge 1989.

Проблемы и критические отклики

- A. Golea, *Y a-t-il une discothèque idéale de Chopin?* // *Peuples Amis* 1960, специальный номер.
 H. Sievers, *Chopins Musik auf der Platte* // *NZfM* 1960 № 3.
 L. Richmond, *The complete works of F. Chopin* // *The American Record Guide* 37, 1970/1971.
 W. Nowik, «*Dzieła Wszystkie*» Chopina na płytach Polskich Nagrań // *RCh* 15, 1983.
 J. Kański, *Nagranie jako źródło badań interpretacji utworów Chopina* // *RCh* 20, 1988 [изд. 1992].
 J. Weber, *Repertuar płyty i repertuar koncertów. Z badań nad początkiem fonografii chopinowskiej* // *RCh* 20, 1988 [изд. 1992].

Фортепиано после Шопена

Фестивали

- W. Spodenkiewicz, *Festiwal Chopinowski Duszniki-Zdrój*. Wrocław 1953.
 J. Weber, *Chopin w Dusznikach. XV Festiwal...* Warszawa 1960.
Szafarnia ośrodkiem Chopinowskim? // *RM* 1976 № 8.
 V. Holzknecht, *Jubilejní XX Chopinuv Festival Mariánské Lázně* // *Hudebni Rozhledy* 1979 № 10.
 I. Poniatowska, *Chopin w Paryżu – festiwal – wystawa – kolokwium* // *RCh* 16, 1984.
 J. L[atus], *Dni Chopinowskie w Antoninie* // *RM* 1985 № 21.
 J. Popis, *Chopin lat osiemdziesiątych* // *RM* 1985 № 26.
 J. Popis, *Chopin u George Sand. III Międzynarodowy Festiwal Chopinowski w La Châtre-Nohant* // *RM* 1995 № 2.

Конкурсы: общие обзоры

- J. Prosnak, *Międzynarodowe konkursy pianistyczne im. F. Chopina w Warszawie 1927–1970*. Warszawa 1970.
 J. Waldorff, *Wielka gra. Rzecz o Konkursach Chopinowskich (1927–1980)*. Warszawa 1980, 1985.
 S. Wysocki, *Wokół dziesięciu Konkursów Chopinowskich, 1927–1980*. Warszawa 1980 [расширенное изд. 1985].
 J. Żurawlew, *A więc Konkurs. Wspomnienia twórcy Międzynarodowych Konkursów Chopinowskich*. Warszawa 1995.

Обзоры отдельных конкурсов

- J. Kaden-Bandrowski, *Międzynarodowy Konkurs Szopenowski w Warszawie* // *Świat* 1926 № 46, 1927 № 4–6.
 S. Niewiadomski, *II Konkurs Szopenowski w Warszawie* // *Orkiestra* 1932 № 4.
 A. i J. Iwaszkiewiczowie, *O Konkursach Chopinowskich [1927, 1932]* // *RM* 1985 № 20.
 K. Regamey, *Konkurs Chopinowski [III]* // *Prosto z mostu* 1937 № 14.
 A. Rieger, *Po [IV] Konkursie Chopinowskim* // *Poradnik Muzyczny* 1949 № 11.
 J. Iwaszkiewicz, *V Konkurs im. F. Chopina* // *Twórczość* 1955 № 5.
 A. Hedley, *Chopin, Warsaw 1960* // *Polish Perspectives* 1960 № 4.
 Z. Drzewiecki, *Quelques remarques à propos du VI^{me} Concours...* // *AnnCh* 6, 1965.
 G. Belotti, *II IX Concorso [...] «F. Chopin»* // *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1976 № 1.
 J. Kański, *XI Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. F. Chopina – charakterystyka ogólna i wnioski* // *RCh* 18, 1986 [изд. 1989].
 Z. Śliwiński, *Refleksje po XII Międzynarodowym Konkursie im. F. Chopina* // *RCh* 20, 1988 [изд. 1992].
 R. Smendzianka, *Kilka refleksji po XIII Międzynarodowym Konkursie...* // *RCh* 22/23, 1996/1997 [изд. 1998].
 A. Vardi, *O kryterium smaku (Uwagi po XIII Międzynarodowym Konkursie im. F. Chopina)* // *RCh* 22/23, 1996/1997 [изд. 1998].

Пианистические школы

- J. F. Porte, *Chopin [...]. An analytical critique of famous traditions and interpretations [...] past and present*. London 1935.
 J. Methuen-Campbell, *Chopin playing. From the composer to the present day*. London 1981.

Польская школа

- Z. Drzewiecki, *Próba charakterystyki współczesnego polskiego stylu wykonawczego dzieł F. Chopina* // *RCh* 1, 1956.
 J. Kański, *Rozmyślenia o polskim stylu interpretacji Chopina* // *RM* 1961 № 20.
 Z. Drzewiecki, *Der polnische Aufführungsstil [...] bei Chopin Wettbewerben* // *Chopin-Jahrbuch*, 2. Wien 1963.

Z. Drzewiecki, *Le style d'interprétation de Chopin dans la pédagogie polonaise contemporaine* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.

J. Bauman, *Cechy romantyczne w polskiej szkole interpretacji Chopina* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].

Русская школа

A. Дроздов, *Шопен и советские исполнители* // Советская музыка 1946 № 8/9.

A. Николаев, *Шопен в исполнении советских пианистов* // Советская музыка 1949 № 10.

A. Алексеев, *Традиции исполнения Шопена в России и Советском Союзе* // *Book of IMC* Warszawa 1963.

Шопенисты

E. Wrocki, *Szopen w «historycznych koncertach» Antoniego Rubinsteina* // Rytm 1924 № 13, 14.

A. Casella, *L'esecutore: Busoni e Chopin* // II Pianoforte 1931.

M. Gliński, *Aleksander Michałowski a tradycja Chopinowska* // *Aleksander Michałowski*. Warszawa 1934.

R. Koczalski, *Jak grał i uczył Karol Mikuli* // M 1937 № 7/8.

T. Szeligowski, *Jedno przeżycie. Na marginesie koncertu Paderewskiego w Paryżu [1935]* // RM 1947 № 1.

Я. И. Мильштейн, К. Н. Изумнов о Шопене // Советская музыка 1949 № 10.

G. Schweizer, *Raul von Koczalski und Chopin* // Schweizerische Musikzeitung 1949.

K. Regamey, *Witold Małcużyński*. Kraków 1960.

A. Hoffmann, *Un grand interprète roumain de la musique de Chopin: Dinu Lipati* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.

W. H. Heiles, *Rhythmic nuance in Chopin performances recorded by M. Rosenthal, I. Friedman and I. J. Paderewski* // Ann Arbor 1965.

H. Sztompka, Artur Rubinstein. Kraków 1966.

Попытки постичь суть феномена: шопеноведение

Направления и поиски

G. Ohlhoff, *Die Tragik der Chopin-Forschung* // NZfM 1960 № 3.

A. Harasowski, *The skein of legends around Chopin (1852–1965)*. Glasgow 1967, New York 1977.

Z. Chechlińska, *Rozwój badań nad melodyką Chopina* // *Z badań nad Chopinem*. Warszawa 1973.

Z. Helman, *Harmonika Chopina w myśli teoretycznej XX wieku* // *Z badań...*

K. Kobylańska, *Biografia Chopina w świetle współczesnych badań* // *Z badań...*

Z. Lissa, *Problemy recepcji Chopina* // *Z badań...*

Смены интересов

J. Kleczyński, *F. Chopin i najnowsza krytyka niemiecka* // *Bluszcz* 1878 № 5–7.

W. Żeleński, *F. Chopin w świetle krytyki angielskiej...* // *Biblioteka Warszawska* 4, 1891.

Z. Jachimecki, *Wydawnictwa polskie w roku jubileuszowym Chopina* // *Przegląd Polski* 3, 1910/1911.

A. Chybiński, *Z literatury Chopinowskiej* // *Sfinks* 1912 № 1.

A. Chybiński, *O Chopinie* [библиографический обзор] // *Przegląd Warszawski* 1921 № 2, 3.

A. Chybiński, *Z literatury niemieckiej o Chopinie* // *Przegląd Warszawski* 1922 № 5.

B. Wójcik, *Z literatury francuskiej o Chopinie* // *Przegląd Warszawski* 1922 № 7.

B. Wójcik, *O literaturze Chopinowskiej w Polsce Odrodzonej* // *KM* 1928/1929 № 4.

B. Wójcik-Keuprulian, *Chopin. Studia, krytyki, szkice*. Warszawa 1933.

Z. Lissa, *Radzieckie książki o Chopinie* // *Odrodzenie* 1946 № 3.

L. Bronarski, *Études sur Chopin*, 1–2. Lausanne 1944–1946; также: id., *Szkice chopinowskie*. Kraków 1961.

B. E. Sydow, *Bibliografia literatury chopinologicznej i chopinograficznej [...] 1939–1949* // *KM* 1949 № 26/27.

I. Bełza, *Książki radzieckie o Chopinie* // *RCh* 1, 1956.

J. Kański, *Polskie prace o Chopinie 1945–1955* // *RCh* 1, 1956.

B. Schaeffer, *Polskie prace o Chopinie w okresie 10-lecia Polski Ludowej* // *M* 1956 № 2.

L. Bronarski, *Literatura włoska o Chopinie* // id., *Szkice chopinowskie*. Kraków 1961.

Ю. Келдыш, *Советская Шопениана* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.

J. Mechanisz, *Dokumentacja warszawskiego okresu życia i twórczości F. Chopina* // *M* 1964 № 3/4.

W. Poźniak, *Neueste Forschungen über Leben und Werke Chopins* // *Schweizerische Musikzeitung* 1964 № 4.

- «Analizy i objaśnienia Dzieł F. Chopina» 1–2 / Red. A. Chybiński. Kraków 1949–1950 (незавершенная серия).
- «Dokumentacja warszawskiego okresu życia i twórczości F. Chopina» 1–7 / Red. S. Łobaczewska. Kraków 1959–1962.
- «Biblioteka Chopinowska» 1–11 / Red. M. Tomaszewski. Kraków 1959–1986.
- F. F. Chopin / Red. Z. Lissa. Warszawa 1960.
- Ф. Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов / Ред. Г. Эдельман. Москва 1960.
- The Book of the First International Musicological Congress devoted to the Works of F. Chopin, 1960* / Red. Z. Lissa. Warszawa 1963.
- L. Mazel, *Studia chopinowskie*. Kraków 1965.
- Z. Lissa, *Studia nad twórczością F. Chopina*. Kraków 1970.
- D. Pistone, *F. Chopin à travers les travaux universitaires français // Sur les traces de F. Chopin*. Paris 1984.
- G. Belotti, *Notes pour une histoire des études italiennes relatives à F. Chopin // Sur les traces...*
- A. Lischke, *F. Chopin dans la bibliographie soviétique de 1960 à nos jours // Sur les traces...*
- Л. Сидельников, *Пути развития советского шопеноведения // Венок Шопену*. Москва 1984.
- N. Temperley, *Travaux américains relatifs à F. Chopin // Sur les traces...*
- E. Zimmermann, *Publications en langue allemande relatives à F. Chopin, 1963–1983 // Sur les traces...*
- «Documenta Chopiniana» 1–4 / Red. M. Tomaszewski. Kraków, 1970—.
- «Rocznik Chopinowski». Warszawa 1975–1998 № 9–22/23, продолжающееся издание.
- «Chopin Studies». Warszawa 1985–1998 № 1–5, продолжающееся издание.
- F. Chopin. *Profiles of the man and the musician* / Ed. A. Walker. London 1966, New York 1967.
- Ze studiów nad sztuką Romantyzmu* [документы сессии Научного совета Общества им. Ф. Шопена, май 1970]. Warszawa 1972.
- Z badań nad Chopinem* [документы сессии Научного совета Общества им. Ф. Шопена, май 1972]. Warszawa 1973.
- Chopin i muzyka europejska* / Red. K. Musioł. Katowice 1977.
- Chopin in Italia* [материалы польско-итальянской сессии, Рим 1975] / Ed. G. Belotti, W. Sandelewski. Wrocław 1977.
- Sur les traces de F. Chopin. Actes de colloque Paris 1983* / Ed. D. Pistone. Paris 1984.
- «Musik-Konzepte» 45: *Fryderyk Chopin* / Hrsg. von H. K. Metzger, R. Riehm. München 1985.
- Chopin Studies*, 1 / Ed. J. Samson. Cambridge 1988.
- Венок Шопену* / Ред. Л. Сидельников. Москва 1989.
- «Pagine» 5, Kraków 1989 [материалы польско-итальянской сессии, Болонья 1978].
- «Rocznik Chopinowski» 19, 1987 [изд. 1990], 20, 1988 [изд. 1992; документы I Международного музыковедческого симпозиума «Шопен и романтизм», Варшава 1986, тексты на польском языке].
- «Chopin Studies» 3, 1990, 4, 1994 [документы I Международного музыковедческого симпозиума «Шопен и романтизм», Варшава 1986, тексты на языке оригинала].
- «Chopin Studies» 5, 1995 [документы II Международного музыковедческого симпозиума, посвященного творчеству Ф. Шопена, тексты на языке оригинала].
- The Cambridge Companion to Chopin* / Ed. J. Samson. Cambridge 1992.
- Frédéric Chopin et les lettres* / Ed. J. Żurowska. Warszawa 1992 [документы польско-французской сессии, Варшава 1988].
- La Fortune de Frédéric Chopin*, 1 / Ed. F. Claudon. Dijon, Paris 1993.
- La Fortune de Frédéric Chopin*, 2 / Ed. Z. Naliwajek, H. Wróblewska-Straus, J. Żurowska. Dijon, Warszawa 1995.
- I. Poniatowska, *Chopin – paradygmaty interpretacji* // RCh 16, 1984.
- Przemiany stylu Chopina* / Red. M. Gołąb. Kraków 1993.
- Chopin Studies*, 2 / Ed. J. Rink, J. Samson. Cambridge 1994.
- M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana*. Kraków 1996.
- W. Nowik, *Nowe spojrzenie na muzykę Chopina oraz jej interpretacje w «Chopin Studies» № 2* // RCh 22/23, 1996/1997 [изд. 1998].

Обзоры

- A. Chybiński, *Chopin a muzyka polska* // Widnokręgi 1910 № 1.
 M. Tomaszewski, *Chopin w oczach naśladowców, następców i kontynuatorów* // id., *Kompozytorzy polscy o Chopinie*. Kraków 1959.
 Z. Chechlińska, *Chopin w kontekście polskiej kultury muzycznej XIX wieku* // RCh 20, 1988 [изд. 1992].

Высказывания композиторов

- W. Żeleński, *F. Chopin. W 50 rocznicę zgonu* // Echo Muzyczne 1899 № 41.
 Z. Noskowski, *Istota utworów Chopina*. Warszawa 1902.
 L. M. Rogowski, *Chopin. Sylwetka ducha i twórczości*. Wilno 1908.
 L. Różycki, *Chopin* // Widnokręgi 1910 № 16.
 I. J. Paderewski, *O Szopenie*. Lwów 1911.
 K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin* // Skamander 1923 № 28.
 K. Szymanowski, *Fryderyka Chopina mit o duszy polskiej* // M 1924 № 1.
 S. Niewiadomski, *O F. Szopenie* // M 1926 № 10.
 K. Szymanowski, *Chopin* // Wiadomości Literackie 1930 № 48.
 T. Szeligowski, *Chopin a współczesność* // Środy Literackie 1935 № 1.
 J. Ekier, *Kim dla mnie jest Chopin?* // RM 1949 № 5/6.
 S. Kislewski, *Chopin* // Tygodnik Powszechny 1949 № 8.
 Z. Mycielski, *Kilka myśli o Chopinie* // RM 1949 № 5/6.
 R. Palester, *Le destin de Chopin dans la musique* // Peuples Amies 1949.
 K. Szymanowski, *O F. Chopinie* [избранные тексты]. Kraków 1949.
 B. Woytowicz, *Droga wskazana przez F. Chopina* // Odrodzenie 1949 № 9.
 S. Kislewski, *Chopin* // id., *Gwiazdozbiór muzyczny*. Kraków 1958.
Kompozytorzy polscy o Chopinie. Antologia [высказывания композиторов от Ю. Эльснера до С. Киселевского] / Red. M. Tomaszewski. Kraków 1959.
Chopin — nasz współczesny? [высказывания В. Лютославского, В. Шалёнка, В. Киляра, Б. Шеффера и др.] // Polska 1970 № 9.

Интерпретации

- S. Niewiadomski, *Szopen i Moniuszko* // M 1928 № 6.
 J. M. Chomiński, *Szymanowski a Chopin* // RCh / AnnCh 7, 1969.
 R. Gabryś, *Tradycja chopinowska w polskiej muzyce współczesnej* // *Chopin a muzyka europejska*. Katowice 1977.
 W. Rudziński, *Moniuszko a Chopin* // *Chopin a muzyka europejska*. Katowice 1977.
 I. Nikolska, *Dramaturgia i forma u Chopina a polska muzyka XX wieku* // RCh 19, 1987 [изд. 1990].

Резонанс в музыке современников и последователей

Влияния и связи

- A. Chybiński, *Chopin i jego wpływ* // Przegląd Muzyczny 1910 № 5.
 E. S. Kelley, *Chopin the composer. His structural art and its influence on contemporaneous music*. New York 1913.
 S. Łobaczewska, *Szopen a współczesność* // M 1932 № 7/6.
 M. Ottich, *Chopin und die Komponisten nachfolgender Generationen* // Book of IMC. Warszawa 1963.
 P. Badura-Skoda, *Chopin's influence* // *F. Chopin* / Ed. A. Walker. London 1966.
Chopin a muzyka europejska / Red. K. Musioł. Katowice 1977.
 M. Tomaszewski, *Obecność muzyki Chopina w twórczości rówieśników i następców* // RCh 22/23, 1996/1997 [изд. 1998].

Австрийские и немецкие композиторы

- S. Borris, *Chopin und die deutsche Romantik* // *Chopin-Almanach*. Potsdam 1949.
 H. Feicht, *Wpływ Chopina na muzykę niemiecką i skandynawską* // RM 1949 № 11/12.
 R. Henderson, *Chopin and the expressionists* // Music and Letters 1960 № 1.
 W. Siegmund-Schultze, *Chopin und Brahms* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.

- L. Markiewicz, *R. Wagner a Chopinowska myśl harmoniczna* // *R. Wagner a polska kultura muzyczna*. Katowice 1964.
 Z. Lissa, *Inspiracje Chopinowskie w twórczości M. Regea* // *Studia H. Feicht [...]* dedicata. Kraków 1967.
 S. Lazarow, *Chopin – Wagner – Mahler* // *AnnCh* 7, 1969.
 H. Braun, *Beziehungen zwischen Chopin und Brahms* // *MF* 1972 № 3.
 Ch. T. Horton, *Chopin and Brahms: on a common meeting (middle) ground* // *In Theory Only* 1982 № 7.
 P. Andraschke, *Chopin w opracowaniach Regea* // *RCh* 20, 1988 [изд. 1992].
Chopin – Schumann – Clara Wieck-Schumann / Red. I. Poniatowska // *Chopin w kręgu przyjaciół*, 3. Warszawa 1997.

Русские композиторы

- A. W. Lunaczarski, *Kulturowe znaczenie muzyki Chopina* // *Nasza zaria* 1910 № 3; также: Nurt 1985.
 Б. Асафьев, *Шопен в воспроизведении русских композиторов* // Советская музыка 1946 № 1.
 Z. Lissa, *Wpływ Chopina na muzykę rosyjską* // *RM* 1949 № 4.
 З. Лисса, *Шопен и Скрябин* // *Русско-польские музыкальные связи*. Москва 1963.
 В. Васина-Гроссман, *Шопен и «Могучая кучка»* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 В. Брянцева, *Wpływy chopinowskie w twórczości fortepianowej S. Rachmaninowa* // *Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne*. Kraków 1967.
 Z. Lissa, *O wpływie Chopina na Liadowa* // *id.*, *Studia nad twórczością Chopina*. Kraków 1970.

Чешские и венгерские композиторы

- P. Badura-Skoda, *Chopin und Liszt* // *Österreichische Musikzeitung* 1962 № 2.
 H. Federhofer, *Die Diminution in den Klavierwerken von Chopin und Liszt* // *Studia Musicologica*. Budapest 1963.
 J. Jiránek, *Beitrag zum Vergleich des Klavierstils von F. Chopin und B. Smetana* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 M. Ladmanová, *Chopin und Smetana* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 M. Očadlik, *Echa twórczości Chopinowskiej u B. Smetany* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 J. Racek, *Les idées de L. Janáček sur la structure de composition [...] de Chopin* // *AnnCh* 6, 1965.
 J. Kecskeméti, *A Chopin – Bartók – Kodály analogy* // *The Musical Times* 1981 № 1657.
 M. Negrey, *Chopin i Dwořak. Próba paraleli* // *Muzyka, słowo, sens* / Red. A. Oberc. Kraków 1994.
 I. Poniatowska, *Chopin – Liszt. Kontakty artystów i oddziaływania stylistyczne* // *Chopin w kręgu przyjaciół*, 1 / Red. I. Poniatowska. Warszawa 1995.

Французские композиторы

- W. A. Landowski, *F. Chopin et G. Fauré*. Paris 1946.
 V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré. Chopin et la nuit. Satie et le matin*. Paris 1957.
 H. Hollander, *Chopin als Vorläufer des Impressionismus* // *NZfM* 1961 № 10.
 J. Bauman, *Wpływ dzieła Chopina na twórczość kompozytorów francuskich przełomu wieków* // *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej* 29/30, Gdańsk 1991.
 D. Pistone, *Chopin a modernizm muzyczny we Francji* // *RCh* 20, 1988 [изд. 1992].
 S. Ruhlmann, *Chopin – Franchomme* // *Chopin w kręgu przyjaciół*, 3 / Red. I. Poniatowska. Warszawa 1996.

Резонанс в литературе и искусстве

Поэты

- F. Hoesick, *Słowacki i Chopin*. Warszawa 1932.
 J. Tuwim, *Uwielbienie dla Chopina* // *Wiadomości Literackie* 1936 № 11.
 F. Filip, *C. Norwida «Fortepian Szopena»*. Kraków 1949.
 L. Krzemieniecki, *Cyprian Norwid a muzyka* // *M* 1958 № 1/2.
 P. A. Gaillard, *Jugements portés sur Chopin par Mickiewicz...* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 В. Дельсон, *Б. Пастернак о Скрябине и Шопене* // Советская музыка 1967 № 1.
 Ch. Cilibrizzi, *Leopardi e Chopin nel chima romantico*. Napoli 1972.
 W. Stróżewski, *«Fortepian Chopina»* // *Istnienie i wartość*. Kraków 1982.
 W. Kubacki, *«Fortepian Szopena»* // *Poezja* 1983 № 4/5.
Heinrich Heine und die Musik / Hrsg. von G. Müller. Leipzig 1987.
 W. Stróżewski, *Chopin i Norwid* // *RCh* 19, 1987 [изд. 1990].
Norwid o muzyce / Red. W. Stróżewski. Kraków 1997.

Прозаики

- A. Coeuroy, *Notes brèves sur l'inspiration musicale de G. Sand* // La Revue Musicale 1925 № 7.
 B. Scharlitt, *Wpływ Chopina na twórczość Nietzschego* // M 1926 № 6.
 M. Asanka-Japołł, *F. Chopin i S. Przybyszewski* // Dziennik Poznański 1930 № 271.
 G. Francescatti, *André Gide esegeta di Chopin* // Aevum, Milano 1963.
 L. Korabielnikowa, *Lew Tołstoj o Chopinie* // AnnCh 7, 1969.
 R. Prilisauer, *Chopin und F. Nietzsche* // *Chopin-Jahrbuch*, 3. Wien 1970.
 L. Richter, *O poglądach S. Przybyszewskiego na muzykę* // M 1979.
 L. Kobylańska, *George Sand-Musikempfinden und ihr Verhältnis zu Chopins Musik* // *Musik, Edition, Interpretation*. München 1980.
 B. Pocię, *Iwaszkiewicz i Chopin* // RCh 13, 1981.
 R. Wald-Laskowski, *Ecriture et piano. Gide, Barthes, Chopin* // *Littérature et Musique* 28, 1982.
 M.-P. Rambeau, *Présence de Chopin dans l'oeuvre de G. Sand* // *Sur les traces de F. Chopin*. Paris 1984.
 M. Żurawski, *Przybyszewski et Chopin* // *Revue de Musicologie* 1990.
 J. Żurawska, *André Gide et Chopin* // *La Fortune de Chopin*, 1. Dijon, Paris 1993.

Живописцы

- G. Jean-Aubry, *E. Delacroix et la musique* // La Revue Musicale 1921/1922 № 6.
 A. Coeuroy, *Delacroix, Chopin et Baudelaire* // La Revue Musicale 1927/1928 № 2.
 J. Starzyński, *Chopin – Delacroix. Comparaison d'esthétique* // *Book of IMC*. Warszawa 1963.
 J.-J. Eigeldinger, *Chopin i «błękitny ton». Interpretacja Preludium op. 45 [Шопен–Делакруа]* // M 1997 № 4.

Обобщающие материалы

Библиография

- B. E. Sydow, *Bibliografia F. F. Chopina*. Warszawa 1949. *Suplement*. 1954.
 K. Michałowski, *Bibliografia Chopinowska 1849–1969*. Kraków 1970; дополнения — начиная с № 9 «Шопеновского ежегодника» («Rocznik Chopinowski»), 1975.

Обобщающие монографии

- F. Liszt, *F. Chopin*. Paris 1852; польские изд.: Warszawa 1873, Lwów 1924, Kraków 1960.
 L. Enault, *F. Chopin*. Paris 1856.
 H. Barbedette, *Chopin. Essai de critique musicale*. Paris 1861.
 E. Ganche, *F. Chopin. Sa vie et ses oeuvres*. Paris 1909.
 C. Bourniquel, *Chopin*. Paris 1957.
 M. A. Szulc, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne*. Poznań 1873, Kraków 1986.
 M. Karasowski, *F. Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe*, 1–2. Dresden 1877.
 M. Karasowski, *F. Chopin. Życie – listy – dzieła*, 1–2. Warszawa 1882.
 F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość (1810–1831)*. Warszawa 1904.
 H. Opieński, *Chopin*. Lwów 1909.
 F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, 1–3. Warszawa 1910, 1–4. Kraków 1962–1968.
 Z. Jachimecki, *F. Chopin. Rys życia i twórczości*. Kraków 1927, Paris 1930.
 L. Binental, *Chopin. Życiorys twórcy i jego sztuka*. Warszawa 1937; французский оригинал: Paris 1934.
 K. Stromenger, *F. Chopin*. Warszawa 1948.
 Z. Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości* [новое изд.]. Warszawa 1949, Kraków 1957, Milano 1962.
 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*. Kraków 1955.
 J. M. Chomiński, *Chopin*. Kraków 1978, Leipzig 1979.
 M. Tomaszewski, *Chopin Fryderyk Franciszek* // *Encyklopedia muzyczna PWM*, 2. Kraków 1984.
 T. A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*. Kraków 1993.

- F. Niecks, *Frederick Chopin as a man and musician*, 1–2. London 1888; также: *F. Chopin als Mensch und als Musiker*, 1–2. Leipzig 1890.
- J. Huneker, *Chopin. The man and his music*. New York 1900, London 1901. *Chopin. Człowiek i artysta*. Lwów 1922.
- J. C. Hadden, *Chopin*. London, New York 1903.
- A. Hedley, *Chopin*. London 1947, Łódź 1949.
- H. Weinstock, *Chopin. The man and his music*. New York 1949.
- J. Schucht, *F. Chopin und seine Werke*. Leipzig 1879.
- H. Leichtentritt, *Chopin*. Berlin 1905.
- B. Scharlitt, *Chopin*. Leipzig 1919.
- P. Egert, *F. Chopin*. Potsdam 1936.
- W. und P. Rehberg, *F. Chopin. Sein Leben und sein Werk*. Zürich 1949.
- I. Valetta, *Chopin. La vita — le opere*. Torino 1910.
- P. Rattolino, *F. Chopin. Vita, arte, opere*. Milano 1969.
- G. Belotti, *Chopin, l'uomo*, 1–3. Milano 1974.
- Л. А. Мазель, *Ф. Шопен*. Москва 1947.
- Ю. А. Кремлев, *Ф. Шопен. Очерк жизни и творчества*. Ленинград 1949.
- А. А. Соловцов, *Ф. Шопен. Жизнь и творчество*. Москва 1956.
- И. Бэлза, *Ф. Ф. Шопен*. Москва 1960; польский перевод: F. F. Chopin. Warszawa 1969.

Дополнительная литература к первому тому

Часть первая. Человек

Аспекты личности

- J. Samson, *Edukacja muzyczna Chopina* // RCh 22/23, 1998.
- I. Poniatowska, «*Métaphysique de la confusion*», czyli *Chopin w ujęciu Jankélévitcha* // M. Janicka-Słysz i in. (red.), *Muzyka w kontekście kultury*. Kraków 2001.
- M. Tomaszewski, *Chopin w kręgu wartości* // *Chopin — w poszukiwaniu...* Warszawa 2002.
- E. Tarasti, *Body and transcendence in Chopin* // *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin—New York 2002.
- M. Tomaszewski, «*Od tygodnia nicem nie napisać — ani dla ludzi ani dla Boga*». *Fryderyka Chopina stosunek do spraw wiary* // T. Jeż (red.), *Complexus effectuum musicologiae*. Kraków 2003.

Письма

- H. Wróblewska-Straus, «*Autografy Chopina niezwykłą rzadkością*». *Korespondencja Chopina w zbiorach muzealnych TiFC* // RCh 22/23, 1998.
- Z. Helman, *Apokryf listu F. Chopina do Anny Belleville* // RM 2005 № 19.

Свидетельства современников

- J.-J. Eigeldinger, *Wizerunek Chopina w pismach Wilhelma Lenza* // RCh 22/23, 1998.
- T. Mäkelä, «*Dieser geniale, geschmackvolle, feinfühlende Componist und Virtuos möge Ihnen auch hier zur Muster dienen*». *Das Chopin-Bild von Friedrich Wieck* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- J. Draheim, *F. Chopin in the eyes of R. Schumann, F. Mendelssohn Bartholdy and Heinrich Heine* // *Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
- J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par Czerny* // Sz. Paczkowski (red.), *Muzyka wobec tradycji. Idee, dzieło, recepcja*. Warszawa 2004.

Биографии

- B. Smoleńska, *Fryderyk Chopin i jego muzyka*. Warszawa 1995.
 P. Wierzbicki, *Chopin. Portret muzyczny*. Warszawa 1999.
 B. Weber, *Chopin*. Wrocław 2000.
 I. Poniatowska, *Fryderyk Chopin and his Work*. Warszawa 2001.
 U. Erckenbrecht, *Brief über Chopin. Erläuterung einer Vorliebe*. Kassel 2002.
 J.-J. Eigeldinger, *Frédéric Chopin*. Paris 2003.

Детство, 1810–1823

- Cz. Sielużycki, *Studia genealogiczno-historyczne rodu Skarbków i rodziny matki Chopina* // RCh 22/23, 1998.
 H. F. Nowaczyk, *Chopin ochrzczony «z wody» w Żelazowej Woli* // RM 1999 № 14.
 A. Sikorski, P. Mysłakowski, *Rodzina matki Chopina. Mity i rzeczywistość*. Warszawa 2000.
 H. F. Nowaczyk, *List proboszcza z Brochowa do redakcji «Słowa»* // RM 2000 № 18.
 H. F. Nowaczyk, *Rozważania o «rodzinnej» dacie urodzin Chopina* // RM 2000 № 22.
 Cz. Sielużycki, *Chopin Vorfahren und Verwandte aus der Seitenlinie der Mutter* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
 G. Ladaique, *De l'apport de la connaissance historique des ancêtres paternels de F. Chopin* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Годы учебы в лицее, 1823–1826

- H. F. Nowaczyk, *Podróż Ludwiki Chopinówny «do wód Szląskich» w 1826 roku* // RM 2000 № 3, 4.

Годы обучения композиции, 1826–1829

- H. F. Nowaczyk, *Koncert, którego nie było* // RM 1995 № 1–2.
 T. A. Zieliński, *Czy Chopin mógł grać w Poznaniu?* // RM 1995 № 5.
 H. F. Nowaczyk, *Świadkowie biesiady muzycznej z Chopinem* // RM 1995 № 8.
 T. A. Zieliński, *Spór o «biesiadę muzyczną» wciąż nie rozstrzygnięty* // RM 1995 № 8.
 Z. Chechlińska, *Kultura muzyczna Warszawy a kształtowanie się indywidualności kompozytorskiej Chopina* // M. Woźna-Stankiewicz, Z. Dobrzańska-Fabiańska (red.), *Muzykologia wobec dzieła muzycznego*. Kraków 1999.
 P. i J. Załuscy, *Szlakiem Chopina po Polsce*. Zdjęcia: J. i J. Komarniccy. Warszawa 2000.
 W. Nowik, *Relacje pomiędzy J. Elsnerem a F. Chopinem w świetle korespondencji* // Sz. Paczkowski (red.), *Muzyka wobec tradycji. Idee, dzieło, recepcja*. Warszawa 2004.

Годы странствий, 1829–1831

- H. F. Nowaczyk, *Jak Chopin «dyliżansował» do Kalisza* // RM 1995 № 20.
 H. F. Nowaczyk, *«A ja tu bezczynny... boleję na fortepianie»* // RM 1995 № 4.
 H. F. Nowaczyk, *Faustowski lapsus Chopina* // RM 1996 № 11.
 H. F. Nowaczyk, *Faust Goethego i Radziwiłła w Poznaniu* // RM 1996 № 25.
 H. F. Nowaczyk, *Mazurek Chopina w powstańczą pieśń przemieniony* // RM 1999 № 4, 5.
 H. F. Nowaczyk, *Dyliżansem przez Marainville do Paryża* // RM 1999 № 9.
 M. Zduniak, *Chopin we Wrocławiu i popularyzacja jego dzieł w dziewiętnastowiecznej stolicy Dolnego Śląska* // K. Kosciuszkiwicz i in. (red.), *Międzynarodowe Festiwale Chopinowskie w Dusznikach-Zdroju 1946–1999*. Wrocław 2000.
 H. F. Nowaczyk, *Czy Chopin odgadł pieśni, «co wojsko Jana śpiewało»?* // RM 2005 № 4.

Годы адаптации, 1831–1835

- J.-Y. Bras, *Johann Peter Pixiss, un musicien de transition* // I. Poniatowska, D. Pistone (red.), *Chopin w kręgu przyjaciół*, 5. Warszawa 1999.
 E. Talma-Davous, *Le pianiste du moi — Wojciech Sowiński (1805–1880)* // I. Poniatowska, D. Pistone (red.), *Chopin w kręgu przyjaciół*, 5. Warszawa 1999.
 J.-J. Eigeldinger, *Chopin et Berlioz face à face* // *L'univers musical de Chopin*. Paris 2000.
 S. Ruhlmann, *Carl Canstatt, lekarz i muzyk niemiecki. Portret, listy i... odkrycie podróży Chopina do Brukseli* // RCh 24/25, 2001.

- S. Gut, *Les impulsions artistiques du Paris romantique sur l'oeuvre de Chopin (1831–1838)* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
- K. W. Niemöller, «Ich hatte mehrere Jahre in Paris fast täglich mit Chopin verkehrt». *Chopin und Ferdinand Hiller, eine Freundschaft* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
- W. G. Atwood, *Paryskie światy Fryderyka Chopina*. Kraków–Warszawa 2005.

Годы зрелости и расцвета, 1835–1840

- T. Wojak, *Edward Wolff i jego zachwyt dla Chopina* // I. Poniatowska, D. Pistone (red.), *Chopin w kręgu przyjaciół*, 5. Warszawa 1999.
- S. Delaigue-Moins, *Chopin w Nohant*. Warszawa 2000.
- J. Kallberg, *Chez Chopin: New Light on the Soirée of 13 December 1836* // M. Janicka-Słysz i in. (red.), *Muzyka w kontekście kultury*. Kraków 2001.
- M. Tomaszewski, *Chopin i George Sand*. Kraków 2003.
- J. Popiel, *Mythomanie antisandienne* // *Arcana* 2004 № 1/2.
- M. Tomaszewski, *Mythomanie philosandienne* // *Arcana* 2004 № 6.

Годы приюта, 1841–1846

- J.-J. Eigeldinger, *Liszt rend compte du concert de Chopin (1841): coup de force et enterrement de première classe* // I. Poniatowska, D. Pistone (red.), *Chopin w kręgu przyjaciół*, 5. Warszawa 1999.
- H. F. Nowaczyk, *Ślad sennego koszmaru Fryderyka Chopina z lata w Nohant 1844 roku* // *RM* 2000 № 12.
- H. F. Nowaczyk, *Poznańskie koncerty Liszta i list do Chopina* // *RM* 2000 № 14.
- F. Berger, *Histoire d'une amitié Pauline Viardot — Frédéric Chopin* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Годы одиночества, 1846–1849

- A. Dalapierre, *Spadek po Chopinie* // *RCh* 22/23, 1998.
- H. Musielak, *La mort de F. Chopin. Le détournement de la succession et ses conséquences* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
- K. Bilica, «Leci liście z drzewa» albo Pożegnanie Chopina na Woli // *Wokół Chopina i Polski*. Wołomin 2005.

Часть вторая. Пианист

Как играл Шопен

- Z. Skowron, *Creating a legend or reporting facts? Chopin as a performer in the biographical accounts of F. Liszt*, M. A. Szulc and F. Niecks // *Chopin in Performance*. Warszawa 2005.

Концерты

- M. Riley, *Attentive Listening: The Rhetorical Relationship between Virtuoso Pianist and Audience during Chopin's Formative Years* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Инструменты

- J. Gudel, *Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
- B. Weber, *Les pianos de Pleyel en Pologne — leur liens avec Chopin et avec l'époque de Chopin* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- B. Vogel, *The young Chopin's domestic pianos* // *Chopin in Performance*. Warszawa 2005.
- J.-J. Eigeldinger, *Chopin et la manufacture Pleyel* // *Frédéric Chopin. Interprétations*. Genève 2005.

Ученики

- J.-J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*. Kraków 2000.
- J.-J. Eigeldinger, *Carl Filtsch — lustrzane odbicie Chopina. Na marginesie apokryficznej publikacji* // *RCh* 24/25, 2001.
- E. Talma-Davous, *Georges Mathias (1826–1910) ou La chrysalide musicienne* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- Ch. Grabowski, *Les élèves de F. Chopin en tant qu'éditeurs de ses oeuvres* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.

Часть третья. Композитор

Интерпретации

- H. Kinzler, *Frédéric Chopin. Über den Zusammenhang von Satztechnik und Klavierspiel*. München–Salzburg 1976.
 J. Stęszewski, *Fryderyk Chopin and the Context of his Creative Process // Chopin's Work...* Warszawa 2003.
 C. Colombati, *Conscience esthétique-musicale et genèse créative dans pensée de F. Chopin // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Источники

- Z. Chechlińska, *Types and Categories of Textual Differences in Chopin's Sources // Chopin's Work...* Warszawa 2003.
 J. Rink, *Chopin copying Chopin // Chopin's Work...* Warszawa 2003.

Первые издания

- Ch. Grabowski, *Publication des Valses op. 64 dans un contexte historique et documentaire // J.-J. Eigeldinger (ed.), Frédéric Chopin. Interprétations*. Genève 2005.

Неопубликованные пьесы, фрагменты, реконструкции

- J. Ekier, *Julian Fontana as the Editor of Chopin's Posthumous*. ChSt 7, 2000.
 J. Ekier, *Z zagadnień wydawania utworów pośmiertnych F. Chopina, Julian Fontana jako wydawca Oeuvres posthumes Chopina // RCh 24/25*, 2001.
 J. Kallberg, *Chopin and the Fragment // Chopin's Work...* Warszawa 2003.
 J. Ekier, *The Reconstruction of the Works of Chopin // Chopin's Work...* Warszawa 2003.
 J. Samson, *Chopin's Violin Sonata // Chopin's Work...* Warszawa 2003.
 J.-J. Eigeldinger, *Deux timbres populaires polonaises harmonisés par Chopin. Répercussion chez Liszt et au-delà // Chopin's Work...* Warszawa 2003.
 M. Gołąb, *On the Fragments of Music by F. Chopin from the Last Sheet of the Autograph of the Trio in G-minor Op. 8 // Chopin's Work...* Warszawa 2003.
 M. Sołtys, *Ein unbekanntes Autograph von Chopin in dem handschriftlichen Musikalbum von polnischen Komponisten // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Дополнительная литература ко второму тому

Часть четвертая. Элементы, фактура и форма

Мелодика

- K. Bilica, *Melos polski u Chopina // Muzyka 1997 № 4*.
 K. Bilica, *Ach, BACH?! — BA, Chopin! // M. Janicka-Słysz i in. (red.), Muzyka w kontekście kultury*. Kraków 2001.
 A. Szklener, *Various Foreground Forms of Simple Middleground Pattern in Music of F. Chopin // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Гармония

- J. W. Cholopov, *Besonderheiten von Chopins Harmonik im ästhetischen Kontext der Frühromantik // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Метроритмика

- M. Demska-Trębacz, *Chopinowska multimetria i polimetria — licencją klasycznej rytmiki czy jej przełamywaniem? // Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 S. Belle, *Vers une émancipation du rythme: F. Chopin et les pianistes-compositeurs de son temps // I. Poniatowska, D. Pistone (red.), Chopin w kręgu przyjaciół*, 5. Warszawa 1999.

- H. Krebs, *Metrical Disturbances in Chopin's Third Ballade // Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
 J. Rink, *Analysing Rhythmic Shape in Chopin's E Major Etude // Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
 H. Krebs, *Metrical Dissonance in the Music of Chopin // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Tempo rubato

- K. Juszyńska, P. Rogowski, *Rubato w Balladzie g-moll op. 23 F. Chopina w różnych interpretacjach pianistycznych //* I. Poniatowska (red.), *Chopin w kręgu przyjaciół*, 4. Warszawa 1998.
 J. Ekier, *Rubato chopinowskie //* I. Poniatowska (red.), *Chopin w kręgu przyjaciół*, 4. Warszawa 1998.
 P. Kamiński, *Poszukiwanie śladów rubata w tekście chopinowskim //* I. Poniatowska (red.), *Chopin w kręgu przyjaciół*, 4. Warszawa 1998.

Артикуляция, фразировка, педализация

- P. Badura-Skoda, *Oznaczenia pedalizacyjne Chopina kluczem do zrozumienia jego muzyki // Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.

Фактура

- W. Döbling, *Versteckte Polyphonie in Chopins Klaviersatz als Problem für Analyse und Interpretation // Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
 W. Nowik, *Chopin-polifonista: eklektyk czy nowator //* T. Jeż (red.), *Complexus effectuum musicologicae*. Kraków 2003.

Форма

- J. N. Chołopow, *Formy muzyczne Chopina w kontekście estetycznych idei epoki // Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 A. Edler, *Aspekte der Gattungsgeschichte in Chopins Klaviermusik // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
 P. Weber-Bockholdt, *Wie Chopin seine Stücke beginnt // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
 R. Bockholdt, *Wie Chopin seine Kompositionen schliesst // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
 Z. Chechlińska, *Chopin in proportion // Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
 A. Szklenier, *Elementy stałe i zmienne w tematach Chopina //* Sz. Paczkowski (red.), *Muzyka wobec tradycji. Idee, dzieło, recepcja*. Warszawa 2004.

Часть пятая. Жанры и произведения

Полонезы

- J. Samson, *The composition-draft of the Polonaise-Fantasy: the issue of tonality // From idea to sound. Nieborów IX 1985*. Kraków 1993.
 Z. Chechlińska, *Chopin's Polonaises composed in Warsaw. Between Traditional and Individual Concept of the Genre // Chopin in Context*, 1. Kraków 2003.

Мазурки

- J. Kallberg, *Hearing Poland: Chopin and nationalism //* R. L. Todd (ed.), *Nineteenth-century piano music*. New York 1990.
 N. Meeus, *Techniques modales dans l'harmonie des Mazurkas de Chopin // Analyse Musicale* 21: 1990.
 A. Jasiński, *Interprétation des Mazurkas de F. Chopin — quelques remarques sur l'exécution // Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
 M. Tomaszewski, *Zawirowania wokół Mazurka a-moll op. 17 № 4 //* Sz. Paczkowski (red.), *Muzyka wobec tradycji. Idee, dzieło, recepcja*. Warszawa 2004.

Вариации

- D. Ehrhardt, *Les variations pour piano publiées à Paris au temps de Chopin //* I. Poniatowska, D. Pistone (red.), *Chopin w kręgu przyjaciół*, 5. Warszawa 1999.
 J.-J. Eigeldinger, *«Hexameron» ou Chopin dans une «Galerie des Pianistes» // L'univers musical de Chopin*. Paris 2000; также: *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
 M. Tomaszewski, Z. Chechlińska: *Wariacje i technika wariacyjna w twórczości Chopina //* RCh 22/23, 1998, ChSf 7, 2000.

Рондо

- P. Rattalino, *Ronda Chopina w muzykologicznej i technicznej ocenie* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 H. Kinzler, *Über die pianistische Erfindung musikalischer Strukturen in Chopins Rondo C-dur Op. 73* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Этюды

- N. Froud, *Les études pour piano à l'époque de Chopin: Propositions pour une typologie des difficultés techniques* // I. Poniatowska, D. Pistone (red.), *Chopin w kręgu przyjaciół*, 5. Warszawa 1999.
 K. Bilica, *Domniemane źródło Etiudy a-moll zwanej «zimowym wiatrem»* // L. Bielawski, J. K. Dadak-Kozicka (red.), *Źródła muzyczne. Krytyka, analiza, interpretacja*. Warszawa 1999.
 S. Bunin, *F. Chopin: Etiudy op. 10 i 25* // RM 2000 № 4–7.
 M. Tomaszewski, *From Studies of the Resonance of Chopin's Music: Etude in A minor, op. 25 No. 11 in the Light of its Critical Interpretations* // ChSt 7, 2000.
 K. Morski, *Die Überlieferung der kompositorischen Ideen von F. Chopin am Beispiel der Etüden und Präluden* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
 J. Rink, *Analysing Rhythmic Shape in Chopin's E Major Etude* // *Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
 I. Poniatowska, *Towards the methodics of performance of Chopin's Etudes Op.10* // *Chopin in Performance...* Warszawa 2005.

Прелюдии

- J. Rink, *The Legacy of Improvisation in Chopin* [Прелюдия op. 45] // M. Janicka-Siysz i in. (red.), *Muzyka w kontekście kultury*. Kraków 2001.
 B. Edlund, *Refleksje nad pewnym preludium* // RCh 24/25, 2001.
 B. Edlund, *Chopin's A major Prelude. Une pièce résistante* // *Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
 J. Mianowski, *24 Präludien von Chopin und die Charakteristiken der Tonarten im 19. Jahrhundert* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
 I. Poniatowska, *Sur les interprétations polysémiques des Préludes opus 28 de F. Chopin* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
 J. Rink, *Chopin and Performance Studies* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.

Ноктюрны

- Z. Chechlińska, *Variation technique in Chopin's Nocturnes* // *Musica Iagellonica*, Kraków 1995.
 C. Floros, *Poetisches bei Chopin. Die Nocturne nach «Hamlet»* // M. Janicka-Stysz i in. (red.), *Muzyka w kontekście kultury*. Kraków 2001.
 L. Kozubek, *Die Melodieführung in Ausgewählten Nokturnen von Chopin* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
 A. Leikin, *Genre Connotations, Thematic Allusions and Formal Implications in Chopin's Nocturne Op. 27 No 1* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
 A. Szklener, *Melodic of Chopin's Nocturnes. A multi-layer issue* // *Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
 B. Wikman, *The Interpretative Musical Form of Chopin's Nocturne Op. 27 No 2* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
 M. Tomaszewski, *The Nocturne in Db major Op. 27 No 2 from origins to resonance* // *Chopin in Performance...* Warszawa 2005.
 Z. Chechlińska, *De l'esquisse à version publiée: le Nocturne en si majeur op. 62* // J.-J. Eigeldinger (ed.), *F. Chopin. Interprétations*. Genève 2005.
 M. Tomaszewski, *Quelques aspects de la réception «poétique» des nocturnes de Chopin* // J. Waeber (ed.), *La note bleue. Mélanges offerts au Prof. J.-J. Eigeldinger*. Pieterlen 2005.
 M. Tomaszewski, *Nokturny Chopina. Od proveniencji do rezonansu* // *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*. Kraków 2005.

Колыбельная

- W. Nowik, *The expression of form and forms of expression. F. Chopin's Berceuse in Db major Op. 57 in the interpretations of Josef Hofmann* // *Chopin in Performance...* Warszawa 2005.

Баллады

- M. L. Griffel, *The Sonata Design in Chopin's Ballades* // Current Musicology 36, 1983.
- H. Kinzler, *Chopins G-moll Ballade, ein Opus XXIII* // H. Kinzler (hrsg.), *Theorie und Praxis der Musik*. Osnabrück 1997.
- K. Juszyńska, *Interpretacja artystyczna dzieła muzycznego na podstawie badań Ballady g-moll op. 23 F. Chopina*. Łódź 1999.
- J. Samson, «Second Ballade»: *Text and Intertext* // M. Janicka-Słysz i in. (red.), *Muzyka w kontekście kultury*. Kraków 2001.
- K. Juszyńska, *Elements of Shaping Piano. Interpretation on the basis of different performances of Chopin's Ballade in G minor op. 23* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- D. Kasunic, *Chopin's Operas* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
- H. Krebs, *Metrical Disturbances in Chopin's Third Ballade* // *Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
- Z. Skowron, *In Search of Chopin's Immanent Aesthetic. The Romantic Background of some Narrative Elements in the Chosen Ballades* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Фантазии

- E. Oster, *The «Fantaisie-Impromptu»: a tribute to Beethoven* // D. Beach (ed.), *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven 1983.
- A. Szklenier, *Fantazja f-moll op. 49 Chopina w świetle wybranych metod analitycznych* // RCh 24/25, 2001.

Скерцо

- H. M. Krebs, *Tonal and formal dualism in Chopin's Scherzo op. 31* // Music Theory Spectrum 13: 1991 № 1.
- M. Tomaszewski, *Chopina Scherzo cis-moll op. 39. Od proveniencji do rezonansu* // *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*. Rekonesans. Kraków 2000.

Сонаты

- Ch. Rosen, *Chopin, poésie et métier: à propos de la Sonate op. 35 en si bémol mineur* // *Analyse Musicale* 21: 1990.
- Ch. Rosen, *The First Movement of Chopin's Sonata in B flat Minor op. 35* // 19-th Century Music XIV: 1990 № 1.
- W. Nowik, *Chopinowski idiom sonatowy*. Warszawa 1998.
- W. Nowik, «Lamentatio lugubris in modo artis». — *Forma poetyckiego przesłania Marsza żałobnego i Finale Sonaty b-moll op. 35 F. Chopina* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
- W. Nowik, *Chopin and Elsner. The Warsaw Piano Sonatas of the Master and his «Remarkably Talented» Pupil* // ChSt 7, 2000.
- M. Tomaszewski, *W. Nowik: Chopinowski idiom sonatowy* // RCh 24/25, 2001.
- M. Heinemann, *Bach, Beethoven und Chopin. Zu F. Chopins Sonate Nr. 1, c-moll, Op. 4* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
- W. Merzhanov, *Un court essai sur l'interprétation de la Sonate en si bémol mineur de Chopin* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- T. Zolozova, *La forme de Sonate de Chopin* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
- W. Nowik, *Chopin's Sonata Counter-Type — Error of Construction or Innovative Idea* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
- I. Lindstedt, *Some Remarks on Computer-Assisted Analysis of the Finale of Chopin's Piano Sonata in B flat minor op. 35* // *Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
- M. L. Klein, *On Authority* // M. Jabłoński, J. Stęszewski (ed.), *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 4. Poznań 2004.
- H. Kinzler, *Chopins B-moll Sonate: Vier seiner tollsten Kinder — genetisch verwandt?* // *Ad Parnassum* II, 4, 2004.
- J. Kallberg, *La Marche de Chopin* // J.-J. Eigeldinger (éd.), *F. Chopin. Interprétations*. Genève 2005.

Камерно-инструментальные произведения

- B. Schmid-Adamczyk, *Présentation du Grand Duo de Robert le Diable composé par F. Chopin et A. Franchomme pour le piano à quatre mains op. 15...* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
- S. Ruhlmann, *Chopin, les instrumentistes à archet et la musique de chambre* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Концертные пьесы

- H. Goldberg, *Les oeuvres de Chopin pour piano et orchestre dans les versions de chambre: Interprétation des sources // Chopin in context*, 2. Kraków 2003.

Концерты

- T. A. Zieliński, *Jak miał wyglądać III. Koncert Chopina?* // RM 1994 № 25.
 A. Nowak, *The Romantic Idiom of Musical Dialogue in Chopin's Piano Concertos // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
 J. Rink, *Les Concertos de Chopin et la notation de l'exécution // J.-J. Eigeldinger (éd.), F. Chopin. Interprétations*. Genève 2005.

Песни

- M. Tomaszewski, *Les mélodies de Chopin et leurs particularités dans le contexte du lyrisme vocal européen // Ostinato rigore* № 15, Paris 2000.
 M. Tomaszewski, *Pieśni Chopina w kontekście europejskiej liryki wokalne // E. Sasiadek i in. (red.), Wokalistyka i pedagogika wokalna*. Wrocław 2001.
 W. Nowik, *In Search of Chopin's Version of the Song «Moja pieszczotka» // Chopin's Work...* Warszawa 2003.

Часть шестая. Эстетика, поэтика, экспрессия и значение

Эстетика

Генезис эстетического мировоззрения

- J. Dankowska, *Filozofia epoki Chopina // Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 J. N. Chołopow, *Formy muzyczne Chopina w kontekście estetycznych idei epoki // Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 J.-J. Eigeldinger, *Situation esthétique de Chopin // L'univers musical de Chopin*. Paris 2000.
 W. Nowik, *The Work of Chopin in the Light of the Theoretical Conceptions of the First Half of the Nineteenth Century // Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
 E. Tarasti, *Chopin and the Transcendental Subject: Body and Transcendence in Chopinian Aesthetics // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Источники творчества: наследие барокко и классицизма

- H. Kinzler, *Eine Beethoven-Metamorphose Chopins. Ein Beispiel unbewusster musikalischer Informationsverarbeitung // W. Konold (hrsg.), Deutsch-polnische Musikbeziehungen*. München—Salzburg 1987.
 B. Pocij, *Chopin i Bach — uwagi o substancjalnej koncepcji formy // Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 J.-J. Eigeldinger, *Chopin et Couperin. Affinités selectives // L'univers musical de Chopin*. Paris 2000.

Среди современников

- M. Tomaszewski, *Chopin i konstelacja romantyków // M. Bristiger i in. (red.), Chopin 1999*. Warszawa 1999.
 J.-J. Eigeldinger, *Chopin, Bellini et le Théâtre Italien // J. Gribeński et al. (ed.), D'un Opéra à l'autre*. Paris 1996.
 D. Jasińska, *Le style brillant à l'époque de Chopin et dans sa musique // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
 E. Zwolińska, *Aus den Repertoire des jungen Chopin: Klavierkonzert cis-moll Op. 55 von Ferdinand Ries // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
 H. Hryszczyńska, *Schubert — Nourrit — Chopin // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
 J. Draheim, *F. Chopin in the Eyes of R. Schumann, M. Mendelssohn-Bartholdy and Heinrich Heine // Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
 J. Kallberg, *Arabian Night: Chopin and Orientalism // Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
 M. Tomaszewski (ed.), *Discussion de la Table Ronde: Chopin, romantisme, romanticité // Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
 C. and J. Jorgensen, *Chopin and the Swedish Nightingale*. Bruxelles 2003.
 J. Samson, *Dédicaces réciproques: les Etudes de Chopin et de Liszt // J.-J. Eigeldinger (ed.), F. Chopin. Interprétations*. Genève 2005.

Контакты и источники вдохновения на родине

- M. Szramka-Figaj, *O muzyce fortepianowej J. F. Dobrzyńskiego i jego kontaktach z Chopinem* // I. Poniatowska (red.), *Chopin w kręgu przyjaciół*, 4. Warszawa 1998.
- E. Czernek, *Chopin i Lipiński* // I. Poniatowska (red.), *Chopin w kręgu przyjaciół*, 4. Warszawa 1998.
- M. Tomaszewski, *Chopin, Kurpiński i pieśń powszechna. Fantazja f-moll Chopina i jej powiązania z pieśniami historycznymi i powstańczymi* // I. Poniatowska, D. Pistone (red.), *Chopin w kręgu przyjaciół*, 5. Warszawa 1999.
- J.-P. Armengaud, *Technique et esthétiques pianistiques entre 1820 et 1830: leur influence polonaise sur F. Chopin* // I. Poniatowska, D. Pistone (red.), *Chopin w kręgu przyjaciół*, 5. Warszawa 1999.
- J. Wencowski, *Folklor religijny w utworach Chopina* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
- M. Negrey, *Józef Nowakowski (1800–1865). Szkic do portretu z Chopinem w tle* // M. Janicka-Stysz i in. (red.), *Muzyka w kontekście kultury*. Kraków 2001.
- K. Bilica, «Boże coś Polskę» Felińskiego — Kaszewskiego. *Inspiracje i echa* // M. Tomaszewski (red.), *Pieśń polska. Rekonesans*. Kraków 2002.
- J. Stęszewski, *Polnische Volks- und populäre Musik und das Schaffen von F. Chopin* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
- B. Milewski, *Chopin and Folk Music?* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.
- M. Tomaszewski, *Chopin's Inspiration from Polish «Common Song»* // *Chopin's Work...* Warszawa 2003.
- K. Bilica, *Wokół Chopina i Polski. Siedem szkiców*. Wołomin 2005.

Межсемиотические отношения и контакты

- M. Piotrowska, *Chopin i Uhland* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
- F. Claudon, *Chopin et Lamartine ou L'élégie moderne* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- M.-P. Rambeau, *Chopin et son poète Stefan Witwicki* // J.-J. Eigeldinger (ed.), *F. Chopin. Interprétations*. Genève 2005.

Поэтика

Родовые категории

- J. Samson, *Chopin and Genre* // *Music Analysis* 8: 1989 № 3.
- A. Edler, *Aspekte der Gattungsgeschichte in Chopins Klaviermusik* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Экспрессия

- J. Kallberg, *Con duolo: On Chopin's soul* // *Chopin in Performance...* Warszawa 2005.

С семантической точки зрения

- C. Floros, *Poetisches bei Chopin. Die Nocturne nach «Hamlet»* // M. Janicka-Stysz i in. (red.), *Muzyka w kontekście kultury*. Kraków 2001.
- I. Poniatowska, *Sur les interprétations polysémiques des Préludes op. 28 de F. Chopin* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.

Часть седьмая. Черты стиля и этапы его эволюции

«Синдром Шопена»

- M. Tomaszewski, *Autour de phénomène de la musique de Chopin. De la provenance à la résonance* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Проблема периодизации

- M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe* [Бетховен, Шуберт, Шопен] // *Beethoven*, 2. *Studia i interpretacje*. Kraków 2003.

Рецепция. Проблемы и аспекты

- I. Poniatowska, *Die Rezeption der Musik als interdisziplinäres Problem — an einigen Beispielen der Chopin-Rezeption* // M. Jabłoński, J. Stęszewski (ed.), *Interdisciplinary Studies in Musicology*. Poznań 1995.
M. Tomaszewski, *From Studies of the Resonance of Chopin's Music: Etude in A minor op. 25 No 11 in the Light of its Critical Interpretations* // ChSt 7, 2000.
I. Poniatowska, *Historyczne przemiany recepcji Chopina* // *Chopin — w poszukiwaniu...* Warszawa 2002.
J. Kurczewski, *Spółeczne aspekty muzyki Chopina* // *Chopin — w poszukiwaniu...* Warszawa 2002.
J. Samson, *Chopin and the Structures of History* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

Сквозь время и пространство

- K. Bilica, *Grywanie Chopina w okupowanej Warszawie* // Tygiel Kultury, 2000 № 10/12.
G. Wiśniewski, *Chopin w kulturze rosyjskiej. Antologia*. Warszawa 2000.
L. Kiyanowska-Kamińska, *Das Schaffen von F. Chopin in der Auffassung der ukrainischen Komponisten und Schriftsteller* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
S. P. Rosenblum, *Chopin's Music in Nineteenth-Century America: Introduction, Dissemination and Aspect of Reception* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
R. Bustos, *Chopin in Chile* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
S. Tamura, *The Reception of Chopin's Music in Japan* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.

Критики и авторы монографий

- H. Loos, *Schumann und Chopin — Rezeptionsgeschichtlich* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
I. Poniatowska, *L'analyse métaphorique des oeuvres de Chopin dans le livre de Liszt* // *Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
D. Pistone, *F. Chopin dans la critique musicale française à la fin du XX siècle* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
M. Dziadek, *Aesthetic, Ideological and World-Outlook Foundations of the «Young Poland» Discourse on Chopin* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
I. Poniatowska, *Fryderyk Chopin par Liszt: réception de l'ouvrage en Pologne* // J.-J. Eigeldinger (ed.), *F. Chopin. Interprétations*. Genève 2005.

Транскрипции

- M. Gołąb, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje muzycznych arcydzieł. Problem typologii na przykładzie utworów F. Chopina* // *Muzyka* 2000 № 1.
K. Rottermund, *On a number of transcriptions of works by F. Chopin with regard to domestic music-making in the 19-th and early 20-th century* // *Chopin in Performance...* Warszawa 2005.

В других искусствах

- A. Morawińska (red.), *Romantyzm. Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina*. Katalog wystawy. Warszawa, Zamek Królewski, 1999/2000.
D. Pistone, *Réception et fiction: Frédéric Chopin dans le roman musical français contemporain* // M. Janicka-Słysz i in. (red.), *Muzyka w kontekście kultury*. Kraków 2001.
P. Andraschke, *Zur literarischen Rezeption Chopins bei Gottfried Benn und Hans Magnus Enzensberger* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
J.-M. Nectoux, *Chopin ou le temps retrouvé* [Шопен и М. Пруст] // J.-J. Eigeldinger (ed.), *F. Chopin. Interprétations*. Genève 2005.

Шопеновские общества

- E. Artysz, *Les sociétés Chopin — comme un des phénomènes de la diffusion au monde entier de la musique de Chopin* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
W. Straus, *Towarzystwo im. Fryderyka Chopina w Czechach. Czerdziesięć lat działalności* // *RM* 2000 № 17.

Места «культы»

- A. Wibrowski et al. (éd.), *Frédéric Chopin 1810–1849*. Nohant 1999.
 G. Szymańska, *Fryderyk Chopin i Żelazowa Wola w fotografiach A. Kaczkowskiego*. Siedlce 2000.
 K. Kosciuszkiwicz i in. (red.), *Międzynarodowe Festiwale Chopinowskie w Dusznikach-Zdroju 1846–1899*. Wrocław 2000.

Теоретические проблемы интерпретации

- M. Demska-Trębacz i in. (red.), *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych*. Warszawa 1999.
 C. Colombati, *Fenomen pianistyki Chopina* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 J. Kadłubiński, *O niektórych właściwościach stylu fortepianowego Chopina* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 L. Kozubek, *Literatura dotycząca interpretacji utworów Chopina w jej najcenniejszych publikacjach* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 K. Morski, *Tradycje chopinowskiej sztuki wykonawczej* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 P. Wierzbicki, *O słuchaniu i graniu Chopina* // *Chopin. Portret muzyczny*. Warszawa 1999.
 J. Methuen-Campbell, *Currents in the approach to the interpretation of Chopin's music as exemplified by the rise and fall of the pianist as Chopin specialist* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
 J. Rink, *Chopin and Performance Studies* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
 A. Szklenier (ed.), *Chopin in Performance: History, Theory, Practice*. Warszawa 2005.
 J. Rink, *Chopin and the technique of performance* // *Chopin in Performance*. Warszawa 2005.
 K. Morski, *Interpretations of the Works of Chopin. A Comparative Analysis of different Styles of Performance* // *Chopin in Performance*. Warszawa 2005.
 C. Colombati, *The performance of Works by F. Chopin as an aesthetic-historical phenomenon* // *Chopin in Performance...* Warszawa 2005.

Из пианистической практики

- H. Lange, *So spiele und lehre ich Chopin. Analysen und Interpretationen*. Stuttgart 1994.
 R. Smendzianka, *Sztuka interpretacji muzyki Chopina* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 A. Jasiński, *Wpływ faktury na interpretację utworu* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 A. Tamir, *Różne podejścia do interpretacji Mazurków F. Chopina* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 R. Smendzianka, *Jak grać Chopina. Próba odpowiedzi*. Warszawa 2000.
 D. Rowland, *The Performance of Chopin's Works for Piano and Orchestra* // *Chopin in Performance*. Warszawa 2005.

Фиксация наследия и стиля игры: проблемы

- P. Badura-Skoda, *Tekst Chopina — wieczne pytanie* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 Z. Chechlińska, *Wydanie dzieł Chopina jako źródło i świadectwo przemian koncepcji wykonawczej dzieł kompozytora* // *Chopin — w poszukiwaniu...* Warszawa 2002.

Критические издания

- J. Ekier, *Koncepcja edytorska Wydania Narodowego Dzieł F. Chopina* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 P. Kamiński, *Wybrane zagadnienia związane z odtwarzaniem intencji twórczej Chopina w toku prac redakcyjnych nad Wydaniem Narodowym Dzieł F. Chopina* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
 P. Kamiński, *Wydanie Narodowe Dzieł F. Chopina (WN) jako przykład urtekstu ukierunkowanego na wykonawcę* // *Chopin — w poszukiwaniu...* Warszawa 2002.
 K. Grabowski, *Tekst Chopina w nowej edycji źródłowej Petersa* // *Chopin — w poszukiwaniu...* Warszawa 2002.
 P. Kamiński, *Between the Work and the Source. The Theoretical and Practical Aspects of the Editing of the Urtext* // *Chopin's Work...* Warszawa 2003.
 M. Zduniak, *Die Korrespondenz Breitkopf und Haertel über die erste kritische Gesamtausgabe der sämtlichen Werke von F. Chopin* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
 J. Ekier, *Four communiqués on the work of the National Edition* // *Chopin in Performance...* Warszawa 2005.

Исторические аспекты и великие традиции

- R. Koczalski, *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation* / Ed. J.-J. Eigeldinger. Paris 1998.
 K. Konarkowska-Juszyńska, *Józef Hofmann jako chopinista* // RCh 22/23, 1998.

- S. Dybowski, *Spadkobiercy sztuki wykonawczej Chopina* — Koczalski, Michałowski, Rosenthal // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
- M.-C. Mussat, *Le pianiste-compositeur Henri Kowalski (1841–1916): un «chopinophile» engagé* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- I. Nikolska, *Anton Rubinstein interpreting F. Chopin* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- P. Rattalino, *Chopin and Busoni: Absolute Incompatibility or Compatible Diversity* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- W. Bońkowski, *Vladimir Horowitz or «bad» Chopin playing?* // *Chopin in Performance...* Warszawa 2005.
- K. Juszyńska, P. Rogowski, *Acoustic analysis of recordings by Josef Hofmann of F. Chopin's Berceuse op. 57* // *Chopin in Performance...* Warszawa 2005.
- W. Nowik, *The expression of form and forms of expression. F. Chopin's Berceuse in Db major op. 57 in the interpretations of Josef Hofmann* // *Chopin in Performance...* Warszawa 2005.
- I. Nikolska, *Russian traditions in Chopin performance* // *Chopin in Performance...* Warszawa 2005.

Из сравнительных исследований

- K. Juszyńska, P. Rogowski, *Rubato w Balladzie g-moll op. 23 F. Chopina w różnych interpretacjach pianistycznych* // I. Poniatowska (red.), *W kręgu przyjaciół Chopina*, 4. Warszawa 1998.
- K. Juszyńska, *Interpretacja artystyczna dzieła muzycznego na podstawie wykonania Ballady g-moll op. 23 F. Chopina*. Łódź 1999.
- K. Juszyńska, *Kształtowanie przebiegu dynamicznego w interpretacji artystycznej: na przykładzie różnych wykonania Ballady g-moll op. 23 Chopina* // *Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
- M. Manturzevska, *O trudnej sztuce oceniania wykonania i wykonawców muzyki Chopina* // M. Janicka-Słysz i in. (red.), *Muzyka w kontekście kultury*. Kraków 2001.
- K. Juszyńska, *Analiza akustyczna jako metoda badań interpretacji artystycznej dzieł Fryderyka Chopina* // M. Janicka-Słysz i in. (red.), *Muzyka w kontekście kultury*. Kraków 2001.
- K. Juszyńska, *Sztuka interpretacji Artura Rubinsteina w świetle badań akustycznych nagrań na przykładzie Ballady g-moll op. 23 F. Chopina* // Sz. Paczkowski (red.), *Muzyka wobec tradycji. Idee, dzieło, recepcja*. Warszawa 2004.
- M. Podolak, *The Multidimensionality of Phonographic Recording* // *Chopin in Performance...* Warszawa 2005.
- M. Strzelecki, *Tracing the psychoacoustical features of performances of Chopin's music: measuring the musical time flow* // *Chopin in Performance...* Warszawa 2005.

Шопеновский конкурс

- R. Smendzianka, *Kilka refleksji po XIII Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. F. Chopina w Warszawie* // RCh 22/23, 1998.
- A. Vardi, *O kryterium smaku* // RCh 22/23, 1998.
- B. Niewiarowska (red.), *Kronika Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych im. Fryderyka Chopina*. Gdańsk—Warszawa 2000.
- A. Jasiński, *Po XIV Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. F. Chopina. Refleksje jurora* // RCh 24/25, 2001.
- R. Smendzianka, *Refleksje po XIV Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. F. Chopina* // RCh 24/25, 2001.

Проблемы, направления, поиски феномена: шопеноведение

- M. Tomaszewski, L. Polony, *O współczesnej chopinologii i projekcie kongresu* // RM 1995 № 22.
- I. Poniatowska, M. Tomaszewski: *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań 1998 // Res facta nova № 4, Poznań 2001.
- C. Colombati, *La perspective esthétique-philosophique comme méthode d'analyse de l'oeuvre de F. Chopin* // *Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
- B. Wikman, *Music Analysis, Interpretation and the Musical Works of Chopin* // *Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
- A. Tuchowski, *Chopin's Work in the Light of Post-Schenkerian Analysis* // *Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
- A. Koszewska, *The Category of Value as a Basis for Understanding Music by Chopin* // *Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
- M. Bristiger, *Die Musik von F. Chopin in zwei Sichtweisen der zwanziger Jahre des XX. Jhs: Lucien Bourguès — Alexandre Dénéreaux (1921) und Leonid L. Sabaneev (1925–1927)* // *Chopin in context*, 1. Kraków 2003.

- M. Tomaszewski, *La musique de Chopin dans la perspective de la méthode d'interprétation dite intégrante // Analytical Perspectives...* Warszawa 2004.
- L. Polony, «Chopin and his Work in the Context of Culture» / Ed. I. Poniatowska. Kraków 2003 // *Muzyka* 2005 № 2.

Сборники статей

- J. Kallberg, *Chopin at the Boundaries. Sex, History and Musical Genre*. Cambridge Mass — London 1996.
- J.-J. Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*. Paris 2000.

Документы симпозиумов и фестивалей

- M. Demska-Trębacz, *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych // Chopin Works as Source of Performance Inspiration*. Warszawa 1999.
- M. Bristiger, E. Markowska, G. Michalski (red.), *Chopin 1999 — źródła i konteksty*. III. Festiwal Muzyczny Polskiego Radia. Warszawa 1999.
- A. Szklener (red.), *Chopin — w poszukiwaniu wspólnego języka // MFC*, Warszawa 2001. Warszawa 2002.
- I. Poniatowska (ed.), *Chopin and his Work in the Context of Culture*. Polska Akademia Chopinowska. Warszawa 1999. Kraków 2003.
- A. Szklener (ed.), *Chopin's Work. His Inspirations in the Light of the Sources // MFC*, Warszawa 2002. Warszawa 2003.
- A. Szklener (ed.), *Analytical Perspectives on the Music of Chopin // MFC*, Warszawa 2003. Warszawa 2004.
- J.-J. Eigeldinger (ed.), *Frédéric Chopin. Interprétations*. Genève 1999. Genève 2005.
- A. Szklener (ed.), *Chopin in Performance: History, Theory, Practice // MFC*, Warszawa 2004. Warszawa 2005.
- A. Szklener (ed.), *The Sources of Chopin's Creative Style: Inspiration and Context*. Warszawa 2005. Warszawa 2007.

Периодические издания

- «Rocznik Chopinowski», № 22/23, 1998; 24/25, 2001.
- «Chopin Studies», № 6, 1999; № 7, 2000.
- «Chopin in the World», 1999–2005.

Часть девятая. Воздействие

След Шопена в польской музыке

- M. Trochimczyk, *After Chopin. Essays in Polish Music*. Los Angeles 2000.
- A. Tuchowski, *Between Romanticism and Musical «Constructivism» — Chopin and Lutosławski // Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- J. Paja-Stach, *The Hommage à Chopin of Andrzej Panufnik in the Context of his Works based on Polish Folk Music // Chopin in context*, 2. Kraków 2003.

Резонанс в музыке современников и последователей

- M. Szoka, *Chopin, Debussy, Martin — powinowactwa i związki // Język muzyczny Franka Martina*. Łódź 1995.
- M. Tomaszewski, *Obecność muzyki Chopina w twórczości rówieśników i następców // RCh* 22/23, 1998. *The Presence of Chopin's Music in the Works of his Contemporaries and Successors // ChSt* 7, 2000.
- E. Kreft, *Chopin i Grieg — specyficzne pierwiastki narodowe w muzyce wschodniej i północnej Europy // Dzieło Chopina*. Warszawa 1999.
- R. Meloncelli, *L'influence de Chopin et de son style sur la musique italienne pour piano au XIX siècle // Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- N. Hrčková, *Chopin und die zeitgenössische Musik // Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- J. Bauman-Szulakowska, *La réception et la transformation du style de F. Chopin dans la musique française jusqu'au milieu du XXe siècle // Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- M. Trochimczyk, *From Art to Kitsch and Back Again? Thoughts on Chopin's Reception by Women Composers // Chopin in context*, 2. Kraków 2003.

- A. Okada, *Chopin's Influence on Scriabin — concerning Pianistic Vocabulary* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- J. Draheim, *Hommage à Chopin* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.
- Z. Helman, *Variations sur un thème de Chopin pour piano op. 22 de S. Rachmaninov* // *Chopin in context*, 2. Kraków 2003.

Библиография

- A. Jazdon, *Bibliografia Chopinowska 1996–2000* // RCh 24/25, 2001.

Обобщающие монографии

- T. A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*. Kraków 1993.
- M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań 1998.
- T. A. Zieliński, *Chopin. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Bergisch-Gladbach 1999.
- M. Tomaszewski, *Chopin und seine Zeit*. Laaber 1999.

Список сокращений

- Analytical Perspective...* — A. Szklener (red.), *Analytical Perspective in Chopin Music*. NIFC, Warszawa 2003. Warszawa 2004.
- AnnCh — «Annales Chopin».
- Book of IMC* — *The Book of the first International Musicological Congress devoted to the Works of Frederick Chopin*. Red. Z. Lissa. Warszawa 1963.
- Chopin in context* — I. Poniatowska i in. (red.), *Chopin and his Work in the Context of Culture*. Polska Akademia Chopinowska. Warszawa 1999. Kraków 2003.
- Chopin in Performance...* — A. Szklener (red.), *Chopin in Performance: History, Theory, Practice*. NIFC, Warszawa 2004. Warszawa 2005.
- Chopin's Work...* — A. Szklener (red.), *Chopin's Work. His Inspirations in the Light of the Sources*. NIFC, Warszawa 2002. Warszawa 2003.
- Chopin — w poszukiwaniu...* — A. Szklener (red.), *Chopin — w poszukiwaniu wspólnego języka*. NIFC, Warszawa 2001, Warszawa 2002.
- ChSt — «Chopin Studies», Warszawa, TiFC.
- Dzieło Chopina* — M. Demska-Trębacz i in. (red.), *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych*. Akademia Muzyczna im. F. Chopina. Warszawa 1999.
- KM — «Kwartalnik Muzyczny».
- M — «Muzyka».
- MF — «Die Musikforschung».
- MQ — «The Musical Quarterly».
- NZfM — «Neue Zeitschrift für Musik».
- RCh — «Rocznik Chopinowski», Warszawa, TiFC.
- RM — «Ruch Muzyczny», Warszawa.
- SM — «Studia Muzykologiczne».

Оглавление

Том первый. Жизнь. Факты, свидетельства, мнения	
Часть первая. Человек	9
Глава I. Структура личности	10
Глава II. История жизни	18
1. Детские годы. 1810—1816 (18). — 2. Годы домашнего обучения. 1816—1823 (19). — 3. Лицейские годы. 1823—1826 (23). — 4. Годы обучения композиции. 1826—1829 (28). — 5. Годы странствий. 1829—1831 (34). — 6. Годы адаптации. 1831—1835 (53). — 7. Годы зрелости и расцвета. 1835—1840 (70). — 8. Годы приюта. 1841—1846 (91). — 9. Годы одиночества. 1846—1849 (115).	
Примечания	132
Часть вторая. Пианист	134
Глава I. Игра, концерты, инструменты	136
1. Как играл Шопен (136). — 2. Концерты (139). — Инструменты (144)	
Глава II. Метод, репертуар, ученики	146
1. Как учил Шопен (146). — 2. Педагогический репертуар (149). — Ученики (151)	
Примечания	154
Часть третья. Композитор	157
Глава I. Творческий процесс	158
1. Свидетельства (158). — 2. Интерпретации (161). — 3. Источники (165)	
Глава II. Два направления творчества	168
1. «Публичное» направление (168). — 2. «Приватное» направление (174)	
Список произведений	180

Том второй. Творчество. Попытка целостной интерпретации

Часть четвертая. Элементы, фактура и форма	205
Глава I. Тональность, мелодика, гармония	206
1. Тональность (206). — 2. Мелодика (222). — 3. Гармония (243)	
Глава II. Метр, ритм, агогика	266
1. Метр (266). — 2. Ритм (273). — 3. Агогика (283)	
Глава III. Динамика, артикуляция, тембр	287
1. Динамика (287). — 2. Артикуляция (295). — 3. Тембр (304)	
Глава IV. Фактура и форма	309
1. Фактура (309). — 2. Форма (317)	
Примечания	324
Часть пятая. Жанры и произведения	329
Глава I. Танцевальные миниатюры и поэмы	330
1. Полонезы (331). — 2. Мазурки (339). — 3. Вальсы (352). — 4. Другие танцы (360)	
Глава II. Классические виртуозные формы	364
1. Вариации (364). — 2. Рондо (370)	
Глава III. Лирические фигурационно-экспрессивные миниатюры	375
1. Этюды (376). — 2. Прелюдии (390). — 3. Экспромты (404). — 4. Мимолетные лирические высказывания (409)	
Глава IV. Лирические орнаментально-экспрессивные миниатюры	414
1. Ноктюрны (416). — 2. Колыбельная и Баркарола (426)	
Глава V. Романтические повествовательно-драматические жанры	433
1. Баллады (434). — 2. Фантазии (446). — 3. Скерцо (452)	
Глава VI. Романтические преобразования сонатного цикла	465
1. Сонаты (466)	
Глава VII. Камерно-инструментальные жанры: между виртуозностью и романтизмом	481
1. Фортепианное трио (482). — 2. Произведения для фортепиано и виолончели (485)	
Глава VIII. Жанры музыки для фортепиано с орестром	493
1. Концертные пьесы (494). — 2. Концерты (499)	
Глава IX. Жанры вокальной лирики	517
1. От сельских идиллий и романсов к любовной лирике (520). —	

2. От застольных и патриотических песен к созерцательной лирике (526)

Примечания

535

Часть шестая. Эстетика, поэтика, экспрессия и значение 547

Глава I. Эстетика 548

1. Генезис эстетического мировоззрения (548). — 2. Источники творчества (555)

Глава II. Поэтика 596

1. Родовые категории (596). — 2. Общие конструктивные принципы (601)

Глава III. Экспрессия, смысл и значение 619

1. Экспрессия (619). — 2. С семантической точки зрения (638). — 3. В поисках смысла (648)

Примечания

653

Часть седьмая. Черты стиля и этапы его эволюции 663

Глава I. Опыт обобщающей характеристики 664

1. «Так начинается только Шопен, и только он так заканчивает» (664). — 2. В кругу явных и неявных романтиков (666). — 3. Олицетворение романтизма? (668). — 4. Синдром Шопена как соединение противоположностей (669)

Глава II. Этапы стилистической эволюции 671

1. Трудности с периодизацией (671). — 2. Творческий путь (672)

Примечания

715

Том третий. Резонанс творчества. Во времени и в пространстве

Часть восьмая. Жизнь шопеновского наследия 719

Глава I. Приливы и отливы «шопенофилии» 720

1. Рецепция (720). — 2. Голоса, задающие тон (724). — 3. Музыка для исполнения на концертной эстраде, в салонах и дома (731). — 4. Шопен в других искусствах (735). — 5. Шопеновские общества (740)

Глава II. В поисках аутентичной интерпретации: шопенистика 742

1. Стили исполнительской интерпретации (742). — 2. Фиксация наследия и стиля игры (746). — 3. Фортепиано после Шопена (748)

Глава III. Попытки постичь суть феномена: шопеноведение	755
1. Направления и поиски (755). — 2. Смены интересов (756)	
Примечания	762
Часть девятая. Воздействие	765
Глава I. Последователи, подражатели, продолжатели	766
1. След Шопена в польской музыке (766). — 2. Резонанс в музыке современников и последователей (768). — 3. Резонанс в литературе и искусстве (771)	
Глава II. Значение и «послание»	774
Примечания	777
Приложение. Литература	779
К первому тому (780). — Ко второму тому (791). — К третьему тому (809).	
Дополнительная литература	822
Список сокращений	836

Мечислав Томашевский

ШОПЕН

Человек, творчество, резонанс

Перевод с польского *Левона Акопяна и Елены Янус*

Научная редакция *Левона Акопяна*

Редактор *Т. Ершова*

Макет и художественное оформление *Д. Аникеев и Л. Иванова*

Компьютерная верстка *Л. Иванова*

Корректор *В. Голяховская*

ИБ 6555

Подписано в печать 10.12.10. Формат 80х100/16.

Бумага офсетная. Гарнитура Newton. Печать офсетная. Объем печ. л. 52,5.

Тираж 1000 экз. Изд. № 17014. Заказ № 1248.

ОАО «Издательство «Музыка», 123001, Москва, Большая Садовая, д. 2/46

Тел.: (495) 644-0297. Тел./факс: (499) 254-6598

www.music-izdat.ru

Отпечатано с электронного файла издательства

в ОАО «Областная типография «Печатный двор»

432049, г. Ульяновск, ул. Пушкарева, 27.