

КАК
ИСПОЛНЯТЬ
ШОПЕНА

МАСТЕР-КЛАСС

МАСТЕР-КЛАСС

КАК ИСПОЛНЯТЬ ШОПЕНА

by Yury Kostrov



КЛАССИКА-XXI

М О С К В А 2 0 0 9

УДК 786
ББК 85.315.3
К16

Составление, вступительная статья
А. Засимова

К16 Как исполнять Шопена. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. — 240 с. — (Серия «Мастер-класс»).

ISBN 978-5-89817-280-0

На вопрос «как исполнять Шопена» в настоящем издании отвечают как исследователи и признанные исполнители-шопенисты — А. Корто, Арт. Рубинштейн, К. Игумнов, Л. Оборин и др., — так и современники великого поляка, его друзья и ученики.

Помимо классических работ об исполнении Шопена, в книге опубликованы также уникальные воспоминания В. фон Ленца, работы знаменитых польских шопенистов — Я. Клечинского и А. Михаловского, а также впервые переведенное на русский язык исследование Дэвида Роулэнда.

Издание адресовано не только профессионалам — педагогам, учащимся музыкальных учебных заведений, но также широкому кругу любителей музыки великого польского романтика.

УДК 786
ББК 85.315.3

*Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».
Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично,
без разрешения правообладателей будет преследоваться
в судебном порядке.*

© Засимова А. В., 2005
© Издательский дом
«Классика-XXI», 2005

ISBN 978-5-89817-280-0

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Музыка и образ Шопена в истории музыкальной культуры — явление особое. Удивительно уже то, что связав свое творчество почти исключительно с фортепиано, композитор стал фигурой огромной значимости не только в музыкальном искусстве. Шопен — своеобразный символ романтического стиля и — шире — символ романтики вообще, эталон «возвышенных чувств и безупречного вкуса».

Не менее интересно, что художник, столь индивидуальный по своей природе и направленности, никогда не стремившийся, в отличие, например, от Бетховена, «объединить миллионы» и, по свидетельствам современников, вообще не верящий в такую возможность, — ныне воспринимается «маскультовым» сознанием и как символ всей классической музыки.

Популярность Шопена необыкновенна. Его музыку любят все, начиная с ученых мужей и заканчивая мечтательными юными барышнями. Ее высочайшим совершенством наслаждаются музыканты всех специальностей, а пластикой и «пианистичностью» — исполнители-пианисты.

Общепризнано, что произведения Шопена — краеугольный камень, на котором зиждется техника игры на рояле. Без его сочинений не может считаться состоявшимся репертуар ни одного серьезного пианиста. Показательно, что даже в огромном репертуаре С. Рихтера, который никогда не считался «шопенистом», именно сочинения Шопена по частоте исполнения занимали едва ли не самое почетное место.

С начала XIX века становится все более явственным стремление отождествлять жизнь мастера с его творениями. Анонимность художников Средних веков, почитавших излишним подписывать свои работы, посвященные Господу и Им вдохновленные, по сути, Им же и созданные, — постепенно уходит в прошлое и сменяется предельной индивидуализацией и законченностью образа самого артиста. Чем ближе к современности, тем эта тенденция становится все заметней и тем больше фактов из жизни мастера сохраняется в истории.

Что, например, известно большинству о жизни Вивальди? Что он был аббатом, — много ли еще? О Бахе — что работал органистом, был женат дважды и имел 20 детей, — но много ли подробных и точных сведений об особенностях его характера или внешности? О Гайдне — что преуспел и прожил долгую жизнь, —

и уже это делает его биографию не столь привлекательной для фантазии поэтов и киносценаристов. Но при имени Шопена в сознании людей неминуемо возникает не только музыка, но и человеческий облик и черты характера композитора, о жизни которого созданы едва ли не десятки фильмов и книг.

Постепенно отождествление личности автора с его творчеством привело к тому, что сама жизнь художника стала восприниматься нами как произведение искусства. Позднее «произведением искусства» стала и его смерть, но это уже век двадцатый.

Итак, судьба Шопена — прекрасный роман. Его перипетии — в общем-то, не столь разнообразные и бурные, как у многих его современников и друзей, например Листа или же Делакура — обросли догадками и домыслами, а неизбежная мифологизация образа «скрыла» некоторые характерные черты. В результате — многие ли помнят, что Шопен, этот «известный меланхолик», был ярким мимом, превосходным карикатуристом, обладал великолепным чувством юмора? Мало кто умел так смешить собеседников, как он, мало кто мог быть столь приятным в обществе.

Обросла «штампами» и манера исполнения Шопена. Конечно, многочисленные свидетельства современников для нас бесценны. Однако они же породили множество исполнительских традиций, которые подчас становились слишком уж «непреложными». Именно поэтому интерпретация произведений Шопена Рахманиновым, например, часто даже не обсуждается: «изумительно, гениально, но... это не Шопен».

Всего это могло бы не произойти, если бы не столь многочисленные сведения о манере игры Шопена, оставленные впечатлительными современниками, и, увы, далеко не всегда правдивые фантазии людей, когда-то его знавших¹.

Так случилось, что Шопен стал изгнанником, и тоска по Польше никогда не покидала его. Впрочем, он уехал легально и по собственному желанию. Композитор не принимал участия в варшавском восстании 1830 года, и потому въезд в Польшу — во всяком случае, ту ее часть, что входила в состав Российской империи — со стороны российских властей никогда не был ему запрещен. Изгнание стало почти добровольным. Почти — потому, что было predetermined его даром и его судьбой. Шопен не мог всю жизнь оставаться в родной, но, по сравнению с тогдашним Парижем, провинциальной Варшаве, он «перерос» родной город и должен был идти дальше...

В одном из поздних писем: «Мое искусство... Где я его растратил? Я уже даже не помню, как поют у нас на родине». Не правда ли, это слова не революционера, а глубоко уставшего и одинокого человека?

Он и был одиноким. Одиноким, несмотря на то, что его любили. Может быть, не всегда понимали, но любили и старались помочь, иногда втайне от него самого, чтобы не задеть его гордость.

¹ Вспомним язвительное тургеневское упоминание о княгине Babette, «у которой на руках умер Шопен (в Европе считают около тысячи дам, на руках которых он испустил дух)»...

В книге Листа о Шопене есть удивительные страницы. Вот собравшиеся друзья шумят, горячо обсуждая последние события и «политические страсти». Шопен же упорно молчит, и принудить его высказаться нелегко. Не потому, что у него нет своего мнения; просто в разговорах он не видит смысла. Он упрямо занимается своим делом, не желая отвлекаться на то, что, по его мнению, того не стоит...

Человек-загадка, биография которого известна и исследована до мельчайших подробностей, и в образе которого, тем не менее, столько противоречий, человек беспримерной духовной силы и одновременно «хрупкий Шопен», которого Лист описывает как «ангела с лицом прекрасной женщины», иногда нелегкий («сегодня весь день он почти не выходил из комнаты и не сказал ни слова... Бог знает, что произошло, обидел ли его кто?» — слова его недоумевающей и даже, быть может, раздраженной подруги) — и в то же время приятнейший собеседник, «в глазах и улыбке которого никогда не сквозила горечь» (Лист), — он и вправду, как это ни банально звучит, всего себя выразил в музыке.

Несмотря на совершенную простоту изложения, Шопен — один из самых сложных композиторов. Для пианистов его сочинения — своего рода «лакомусовая бумажка»: кто по-настоящему хорошо понимает Шопена, тот, как правило, может и сыграть все. Это касается не только музыкальной стороны, но и сугубо технической. Изучение его произведений — это обучение мастерскому владению звуком, правильному «дыханию» рук, воспитанию прекрасного вкуса — как в гармонии, форме, так и в искусстве интерпретации.

Пожалуй, в Европе Шопена играют иначе, чем в России: более свободно, не стесняясь подчеркнуть всю чувственную красоту и прихотливую изменчивость настроений, присущие его музыке. По-своему это весьма привлекательно. В то же время надо признать, что бóльшая строгость и даже «объективность», свойственные русской школе, заведомо избавляют от обвинений в манерности или чрезмерной (и потому производящей впечатление фальшивой) чувствительности.

Искренность и непосредственность музыки Шопена каким-то непостижимым образом сочетаются с поразительной стройностью и отточенностью изложения. Шопен — один из авторов, наиболее часто страдающих от дурного вкуса или непонимания исполнителей. Соперничать в этом «невезении» с Шопеном может, наверное, разве что Чайковский, чья музыка не менее любима широкой публикой, но своей откровенной красотой и полнотой высказываемых чувств провоцирует исполнителей к тому же греху дурновкусия. Даже Моцарту, несмотря на удивительную красоту его сочинений, повезло больше, ибо правила «обращения» с композиторами-классиками сами по себе куда более жестки.

Конечно, музыка Шопена нуждается в свободе и импровизационной непосредственности исполнения. Играя его сочинения, нельзя не выражать всецело и себя самого — так искренне, как только возможно. Но слушатели оценят и

примут эту искренность только если поверят, что каждый поворот авторской мысли исполнитель переживает как изгибы движений собственной души.

Достичь этого сочетания свободы высказывания и соответствия авторскому замыслу очень непросто. Интересную мысль высказал А. Брендель, в одном из интервью заметивший: «Шопен думал иногда больше о красоте звука, чем о его "характеристичности". Вот причина того, что каждый серьезный исполнитель Шопена всегда должен долго специализироваться в этой области, чтобы почувствовать его совершенно своим»¹.

В фортепианном отношении манера письма Шопена тоже являет собой некий парадокс: все признают ее замечательную пластичность и удобство, но одновременно говорят и о высочайшей сложности для исполнения. Наличие в репертуаре концертного пианиста, например, этюдов Шопена, до сих пор является своего рода «знаком качества» самого исполнителя.

Известно, что Шопен мучительно долго выбирал окончательный вариант, совершенствовал запись своих мыслей до последнего момента и часто менял детали уже после отправки рукописи в печать. В результате в изданиях произведений Шопена существует огромное количество разночтений, причем не только в динамике или фразировке, но даже в нотах. И разночтения эти очень и очень существенны. «Шопен дает едва ли не самый крупный пример разночтений в музыкальной нотации. Что делать с этими многочисленными вариантами, которые мы находим в его записях и которые несут на себе отпечаток композиторской работы, некоторую незавершенность? Я настаиваю, что его нотация меня не всегда убеждает. Больше, чем у других композиторов, мне кажется понятной и позволительной та свобода, с которой интерпретировали и издавали Шопена исполнители и издатели прошлого»².

Но это слова нашего современника. А что было раньше? Как понимали и как играли Шопена музыканты, отделенные от него, к примеру, всего одним-двумя поколениями, — знавшие его учеников, слышавшие их рассказы о его уроках?

Ответ на этот вопрос читатель найдет в книге, которую он держит в руках.

Большинство авторов, чьи статьи и эссе составили эту книгу, не нуждаются в представлении читателю. Это музыканты, чье искусство ассоциируется с искусством Шопена, его признанные интерпретаторы: Альфред Корто, Артур Рубинштейн, Константин Игумнов, Надежда Голубовская, Лев Оборин.

Пожалуй, только присутствие среди авторов клавесинистки Ванды Ландовской может вызвать некоторое удивление. На первый взгляд ничто не связывает ее с Шопеном. Но только на первый взгляд. Ее оригинальные наблюдения о взаимосвязях музыки Шопена и французских клавесинистов настолько расширяют общепринятое представление о шопеновском стиле, что обойтись без них в нашей книге просто невозможно.

¹ *Brendel A. Nachdenken über Musik. München&Zürich. 1976. S. 144.*

² *Ibid. S. 141.*

В отличие от всех упомянутых авторов Ян Клечинский, Александер Михаловский и Дэвид Роулэнд безусловно нуждаются в кратком представлении русскому читателю.

Ян Клечинский (1837 — 1895) — музыкальный теоретик, пианист, педагог и композитор, ученик Мармонтеля по классу фортепиано в Парижской консерватории. Традиции исполнения Шопена он воспринял непосредственно от учеников великого польского мастера, с которыми ему довелось общаться. В свое время Клечинский считался признанным знатоком шопеновского стиля. Кроме того, это знаковая фигура в истории музыкального образования Польши. Клечинский — один из основателей, а позднее директор Варшавского музыкального общества, преподаватель Варшавского музыкального института (ныне — Варшавская консерватория), автор огромного количества статей и интервью, главный редактор «Echo Muzyczne, teatralne i artystyczne» (ныне «Echo Muzyczne»), самого авторитетного музыкального журнала Польши.

Воспроизведенная в нашей книге статья Клечинского представляет собой одну из трех лекций, составивших его книгу «Как исполнять Шопена». Вышедший в 1897 году на русском, польском и английском языках, этот труд в России более не переиздавался. Тем не менее, это не просто музейный экспонат, демонстрирующий воззрения пианиста, близкого к Шопену как по времени жизни, так и по кругу общения. Клечинский — интересный музыкант и педагог, и его мысли об исполнении шопеновских произведений и в наши дни не утратили актуальности.

Статья Александера Михаловского «Как играл Шопен» публикуется на русском языке впервые. Младший современник Клечинского, Михаловский (1851 — 1938) считается основоположником современной польской фортепианной школы. Получив образование в Германии (ученик Таузига, Рейнеке и Мошелеса), после возвращения на родину он стал профессором Варшавского музыкального института. Михаловский — автор виртуозных аранжировок произведений Шопена, редактор нескольких томов собрания его сочинений (этюд, вальсов, баллад и экспромтов¹). Он много концертировал в Польше и в России. Несмотря на широкий репертуар, своей славой он был обязан именно интерпретации шопеновских сочинений. Современники восхищались тонкостью его вкуса и мягким, деликатным туше. Небольшая статья Михаловского — настоящая жемчужина. Она основана на высказываниях современников и учеников Шопена, услышанных автором от них самих.

Сборник завершает статья Д. Роулэнда «Шопеновское *tempo rubato* в художественно-историческом контексте». Профессор Дэвид Роулэнд (род. в 1957 г.) — концертирующий органист, клавесинист и исполнитель на ранних фортепиано, в настоящее время преподаватель и директор Christ's Music College в Кембридже. Роулэнд сосредоточил свои научные интересы в области изучения клавишных инструментов XVIII — XIX веков, а также теории и истории испол-

¹ Опубликовано издательством «Gebethner&Wolff» в Варшаве.

нительского искусства того времени. Публикуемая статья примечательна не только пристальным рассмотрением феномена шопеновского *rubato*, но и представленной панорамой существовавших в те времена исполнительских традиций. Живость мысли, музыкальная и историческая эрудиция, глубокое знание тонкостей исполнительского искусства, присущие ему как активно концертирующему музыканту, делают его высказывания особенно ценными.

Автор выражает искреннюю признательность кандидату искусствоведения А. Меркулову и кандидату искусствоведения С. Грохотову за рекомендации, полученные в процессе подготовки сборника, а также директору библиотеки Товарищества им. Фридерика Шопена в Варшаве Т. Левандовской за любезно предоставленные материалы.

Анна Засимова

Это необыкновенный человек. Это самый подлинный артист из всех, кого мне доводилось встречать.

Э. Делакруа — Жану Пьерре в Париж
Ноан, 22 июня 1842 г.

Есть только один пианист, которому я отдал бы предпочтение: это — Шопен.

Г. Гейне — в аугсбургскую
Allgemeine Zeitung
Париж, 26 марта 1843 г.

Я не хочу сказать, что Лист не является превосходным преподавателем: он — наилучший из возможных, пока вам не посчастливилось узнать Шопена, который во всем, что касается метода, далеко опередил всех остальных.

Карл Фильч — родителям в Венгрию
Париж, 19 августа 1842 г.

ШОПЕН — ИСПОЛНИТЕЛЬ И ПЕДАГОГ

Виктор Николаев
ШОПЕН — ПЕДАГОГ¹

Сведения о музыкальной грамоте и воспитание
технических навыков игры

В своих методических тезисах² Шопен обращается как к начинающему, так и к продолжающему музыкальное образование ученику. Новичкам даются сведения о музыкальной грамоте в весьма современной для нас форме: а) различие звуков по высоте и длительности б) музыкальная система, звукоряд, обозначение звука на нотном стане и поиск нот на клавиатуре.

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

Предложенный Шопеном способ усвоения нотной записи выгодно отличается от практикуемого иногда и сейчас метода транспонирования. Им не рекомендуется изолированное прохождение нот в скри-

¹ Фрагменты книги В. Николаева приводятся по изданию: *Николаев В. Шопен — педагог.* М., 1980. Издательский дом «Классика-XXI» просит всех, обладающих информацией о В. Николаеве или его наследниках, связаться с редакцией по тел. (495) 690 3937, 691 9494, по электронной почте info@classica21.ru или по адресу: 123098, г. Москва-98, а/я 28.

² Речь идет о т. н. «Метóде» — набросках Шопена к неосуществленной «Школе фортепианной игры» (*Прим. ред.*).

пичном и басовом ключах. Общая для обоих ключей нота *do* служит ориентиром для нахождения нот различной высоты и тем самым благоприятствует их чтению.

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

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

Шопена восхищала конструкция клавиатуры с ее белыми и черными клавишами, соответствующая строению рук. В особенности велико, по его мнению, значение черных клавиш, служащих великолепными точками опоры пальцев. Поэтому он считает бессмысленными предложения нивелировать клавиатуру, ведь это означало бы устранение необходимой опоры. Действия большого пальца во всех гаммах, где выступают диезы и бемоли, равно как и игра *legato* пассажей и двойных нот, были бы неизмеримо затруднены. При такой клавиатуре, рассуждает Шопен, надо было бы укоротить каждый палец на одну фалангу.

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

Прежде чем доверить рукам ученика «искусство управлять звуками», Шопен считал необходимым придать им удобное и изящное положение, обеспечить естественность и непринужденность движений, привить лучшие свойства туше и неограниченную ловкость. Перечисленные задачи для него являлись первоочередными, поскольку у пианиста нет проблем свободного интонирования в силу зафиксированности фортепианного строя. Предлагаемое им исходное положение руки относительно клавиш (локоть на уровне белых, рука не слишком близко, не слишком далеко) в корне отлично от «высокой постановки» с приподнятым запястьем, принятой многими современными ему пианистами-романтиками. Вместо обычной позиции правой руки на клавишах *c-d-e-f-g* он начинал учить с *e-fis-gis-ais-h*, а размещение левой предполагалось на *e-b-as-ges-f*. При таком расположении руки длинные пальцы занимают черные клавиши, короткие — белые, что сообщает им

незначительную закругленность. Шопен сознавал, что определение расстановки пальцев в классической технике, встречаемое в фортепианной педагогике XIX века, препятствовало достижению связности и певучести игры, так как лишало руки гибкости и ощущения клавиш¹. Поэтому он предпочитал минимальную закругленность пальца, с тем чтобы точка опоры приходилась не на его окончание, а на «подушечку», тонко «чувствующую» клавишу. Такая форма пальцев дала основание Карасовскому даже заявить, что Шопен обладал «чуткими пальцами, лежавшими горизонтально на клавишах так, что, казалось, последние он больше гладил (прием *carezzando*. — В. Н.), чем ударял»².

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

На основе предложенной позиционной формулы он советовал заниматься экзерсисами для развития самостоятельности и разнообразия пальцевого туше⁴. Начинать упражнения, по его мнению, лучше с приема легкого *staccato*, оберегающего все части рук, и прежде всего

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

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

³ *Hipkins E. How Chopin played. London, 1937. P. 7.*

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

запястье, от зажатости. Затем ученики Шопена переходили к игре *portato*, неполному *legato*, и, наконец, к *legatissimo*, выполняемым в разных темпах и динамических пределах.

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

Другая группа начальных упражнений Шопена основана на сохранении относительно одинакового положения руки при ее позиционном перемещении в гаммах, арпеджио, двойных нотах и пассажах. Шопен не допускал напряженного подкладывания большого пальца, и ровность таких переходов в данном случае зависела не столько от его умелых действий, сколько от запретного в классической технике бокового движения, без рывков, постепенного и даже текучего, от гибкости руки — приема, который он старался проиллюстрировать при помощи глоссандо вдоль клавиатуры¹. Резкие движения рук, вызывавшие угловатость игры, выводили его из себя. Со слов Брониславы Залеской известен следующий случай: «Ученица играла небрежно арпеджио в начале первого этюда Клементи из "Preludes et Exercises". Учитель сорвался со стула и воскликнул: "Что это, только что собака залаяла?"»² Поэтому Шопен часто советовал играть гаммы и упражнения сначала легким *staccato* и заботиться о незаметном переводе рук из одной позиции в другую, вовсе не занимаясь подкладыванием.

От Микули мы узнаем, что его учитель заставлял учеников играть гаммы «полным звуком, связно насколько возможно» и в начале работы очень медленно, затем постепенно увеличивая темп и облегчая звучность³. Но даже в связной игре для него было необходимым своевременное нажатие и, что очень важно, отпускание клавиши, о чем у Микули сказано: «Он неукоснительно добивался очень точного момента взятия и снятия клавиши»⁴.

Уже на техническом тренировочном материале Шопен приучал учеников работать над качеством звучания, обусловленным различны-

¹ Свидетельство К. Микули. См. *Niecks F. Chopin as a man and as a musician*. London, 1888. Vol. 2. P. 184.

² Op. cit. P. 182. Вероятно, Залеская имела в виду второй прелюд к этюду до мажор.

³ Ibid.

⁴ *Koczalski R. Frederic Chopin*. Koln — Bayenthal, 1936. S. 60.

ми формами туше и динамическими градациями. Так, первый биограф польского музыканта Мауриций Карасовский заметил, что Шопен требовал от учеников играть гаммы и упражнения на *piano* и *fortissimo*, *staccato* и *legato*, а также с переменной акцентов, приходящихся сначала на вторую, затем на третью и далее на четвертую ноту¹.

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

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



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

Шопен сказал совершенно новое слово в методике изучения гамм, представив свою последовательность их прохождения. Он считал абсолютно бесцельным приступать к обучению гаммам с до мажора, чрезвычайно легкой для чтения гаммы, но самой неудобной для игры из-за отсутствия в ней точек опоры, и предлагал начать с гаммы, в которой длинные пальцы правой руки наиболее удобно опираются на черные клавиши, то есть с си мажора.левой руке в этом случае соответствует ре-

¹ Niecks F. Op. cit, vol. 2. P. 184. В дальн.: Niecks.

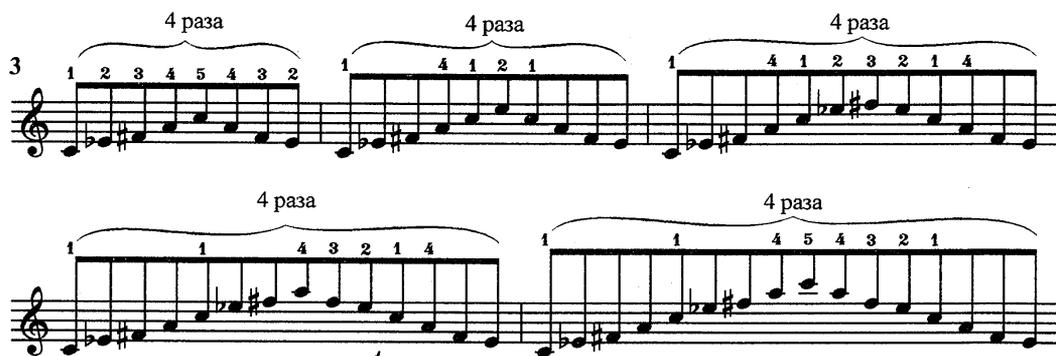
бемоль мажор. Гаммы с большим числом знаков изучались его учениками в первую очередь, а до мажор, как самая трудная, — в последнюю.

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

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



Сохранился автограф Шопена для племянницы Людвиги, дочери его сестры Людвиги Енджеевич, в котором ей рекомендует техническая работа над гаммой си мажор, хроматической гаммой от *си* и упражнениями, построенными на ступенях уменьшенного септаккорда от *до* с постепенным увеличением числа звуков сначала вверх, а затем вниз. Понимая пользу осознанных повторений в образовании технического навыка, противник бесконечной механической зубрежки, Шопен советует каждое упражнение на арпеджио повторять по четыре раза («4 раза»). Вверху автографа по-польски им написано: «Локоть на уровне белых клавиш. Руку ни в правую, ни в левую сторону»¹.



¹ *Binental L. Dokumenty i pamiatki. Warszawa, 1930. Repr. 92.*

The image shows two systems of musical notation for Chopin's chromatic thirds exercise. Each system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The first system has three phrases, each labeled '4 раза' (4 times) above it. The second system has two phrases, also labeled '4 раза' above them. Fingering numbers (1-5) are placed above the notes to indicate the correct hand position for each note.

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

The image shows a single staff of musical notation for Chopin's chromatic thirds exercise. The notes are grouped into pairs of doublets. Below each note, a number indicates the recommended fingering: 3, 4, 5, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 5, 3, 4, 3.

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

В игре малых секст им рекомендовалась аппликатура в двух вариантах:

The image shows a single staff of musical notation for Chopin's chromatic thirds exercise. Below the notes, two rows of numbers indicate alternative fingering options for each note. The first row contains: 4, 5, 4, 5, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5. The second row contains: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1.

Немаловажное значение в исполнении секст и октав придавалось гибкости кисти, отсутствию напряженности руки. В технике двойных нот и аккордов для Шопена было необходимым одновременное взятие клавиш всеми пальцами, о чем Микули пишет: «В игре двойных нот и аккордов он требовал строго одновременного нажатия клавиш,

брать же их в ломаном виде позволялось в случаях, предписанных самим композитором»¹.

Важнейшими условиями фортепианной игры Шопен считал гибкость рук (*souplesse*) и легкость звучания (*facilement*). Это методическое положение, как и ряд других, совпадает со взглядами клавесинистов. В «Искусстве игры на клавесине» (1717) Куперен утверждает: «Хорошее исполнение в гораздо большей степени зависит от гибкости и свободы пальцев, чем от силы»². Камилла Дюбуа в этой связи вспоминает: «Гибкость была главной для него задачей. Он без конца повторял в течение урока: легко, легко. Зжатость рук раздражала его»³. Под гибкостью Шопен имел в виду подвижность всех сочленений руки и их координированное взаимодействие, без которых невозможно пластичное объединение звуков в кантиленные линии и пассажи. «Казалось, — пишет Элиза Перуцци, — что пальцы его без костей, многих эффектов он достигал благодаря их большой эластичности»⁴.

Односторонней установке играть все «выровненным» звуком он противопоставляет искусство управления им. Навыки извлекать одну и ту же ноту самыми различными по силе и тембру звучностями, которым обучал Шопен, делали ученикам доступными разнообразие в колорите и динамике.

Скептическое отношение к уравниванию пальцев не умаляло в его глазах важности умения играть упражнения и пассажи ровно по времени и силе, чем он владел в совершенстве. Так, Микули сообщает: «Ровность его гамм и пассажей при любом виде туше непревзойденна, более того — необыкновенна»⁵. Карл Гутман также отмечает, что игра его учителя «отличалась особенной ровностью, и аппликатура была рассчитана на достижение этого результата»⁶.

Исходя из различия в строении пальцев, Шопен предлагал не портить их индивидуальность, а стараться развивать естественные качества. Среднему (третьему) пальцу он отводит наряду с крайними пальцами роль опоры свода руки. Четвертый палец им образно назван «сиамским близнецом» третьего. Проставленное в «Метóде» многото-

¹ *Niecks*. P. 185.

² Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1973. С. 14.

³ *Niecks*. P. 182.

⁴ *Ibid.* P. 339.

⁵ *Niecks*. P. 95.

⁶ *Ibid.*

чие после слова «второй» объясняется тем, что Шопен не нашел определения, которое бы соответствовало назначению указательного пальца, своего рода «лоцмана», направляющего движение руки.

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

Важнейшей формой туше Шопен считал *legato*. Тот, кто не владел связной игрой, вызывал у него упрек: «Он не знает, как связать две ноты»¹. Звуковая слитность в занятиях достигалась при отработке различных видов данного туше. Настоящее *legato* для него значило плавный и непрерывный переход от одного звука к другому и было результатом интонационной и динамической выразительности звукового тока. Им тонко различались виды связной игры. В произведениях композитора встречаются *legato, poco legato, molto legato, legatissimo*.

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

С его *legato* связана богатая палитра динамики. Не случайно этюд ля-бемоль мажор соч. 10 № 10 назван С. Е. Фейнбергом «энциклопедией разнообразия приемов шопеновского *legato*», достижимого при владении различными динамическими градациями². В этом этюде *legatissimo* сочетается с *crescendo* и *diminuendo*, *forte* и *piano*, *sotto voce*, *dolcissimo*, *pp*, *leggierissimo* и *smorzando*.

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

Таким образом, уже на тренировочном техническом материале Шопен прививал ученикам основы своего пианизма: учил различным видам туше, певучести звучания, гибкости рук, плавности их переме-

¹ Ibid. P. 341.

² Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1969. С. 217.

щений по клавиатуре, владению различными динамическими градациями. В работе над репертуаром эти методические установки находили свое дальнейшее развитие.

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

Объем и характер технической тренировки в отношении каждого ученика устанавливался им индивидуально. Это зависело от уровня подготовки и пианистических данных учащихся. Шопен мог предписать ученику упражняться непосредственно на уроке, помогая ему приобрести верные навыки в работе над техническими трудностями. Е. С. Шереметева сообщает: «...он заставляет упражняться при себе, так что почти невозможно не сделать успехов, занимаясь с ним»¹. То, что, по его мнению, полезно одному, не обязательно рекомендовать другому. По утверждению Дюбуа, например, Шопен никогда не советовал ей играть гаммы *staccato*². Шопеновский ученик Перу говорил, что его учитель вовсе не занимался с ним специально техникой. Это неудивительно: до него он, как и Дюбуа, прошел подготовку у Калькбреннера. Сам Перу односложно заявлял: «Техника? У Шопена технических теорий было не больше, чем у соловья, и его единственный метод занятий заключался в ангельской игре и просьбе повторить ее подобным образом»³.

¹ Письма С. Е. Делер (на франц. яз.) РГАДА, ф. Шереметевых 1287, оп. 3. Ч. 1. № 3094. С. 173–173 об.

² *Niecks*. P. 184.

³ *Hipkins E. How Chopin played*. P. 10. В дальн.: *Hipkins*.

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

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

Высшим критерием виртуозного мастерства для него была простота, достичь которую можно только упорным и разумным трудом. Во время обсуждения с Фридерикой Штрейхер артистического самообладания и спокойствия Листа в преодолении величайших технических трудностей им была высказана мысль:

«... Кажется, что после проигранного несметного количества нот исчерпаны все сложности; эта возникающая со всеми своими последствиями простота недостижима сразу: с конца не начинают. Необходимо бесконечно много учиться, чтобы достигнуть цели, — это не легкая вещь»¹.

И тут нельзя не привести строки из письма Шопена к матери А. и Н. Рубинштейнов, в котором есть предостережение от поверхностного и суетного отношения к занятиям музыкой, от опасности затаянного вундеркиндства, ибо последнее может помешать росту серьезного музыканта-профессионала: «Остается пожелать, чтобы два славных русских мальчика уже сейчас позаботились о своей будущей карьере и помнили, что детство проходит быстро, а то, что дозволительно в детстве, непростительно в зрелом возрасте»².

Педагогический репертуар

В целях технического усовершенствования Шопен помимо гамм и арпеджио давал играть ученикам «Прелюдии и экзерсисы» Клементи, работе над которыми он придавал большое значение. Они также изучались различными способами до тех пор, пока не была достигнута от-

¹ *Niecks*. P. 342. Приведенному высказыванию близки слова Шумана о стремительной эволюции шопеновского пианизма, сказанные им в 1836 году: «Шопен оставил позади уже различные этапы, труднейшее стало для него детской забавой, он отбрасывает этот элемент и, как истинный художник, предпочитает простое» (см.: *Шуман Р.* Избр. статьи о музыке. М., 1956. С. 129).

² *Шопен Ф.* Письма. М., 1964. С. 454.

четливость и легкость пальцевой игры. Этюд *As-dur* из сборника экзерсисов Клементи он особенно часто рекомендовал своим ученикам.

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

Из инструктивных этюдов Шопен предпочитал «*Gradus ad Parnassum*» Клементи, этюды Крамера и Мошелеса. За отсутствием сведений нет оснований полагать, что в свой педагогический репертуар Шопен включал этюды Черни. Его высказывания о Черни позволяют думать, что он относился к нему иронически: «У Черни больше чувств, чем во всех его сочинениях»; «Черни... спросил меня: прилежно ли вы занимались» и др. Не приемля тенденции откровенного техницизма методических опусов Черни, Шопен ценил в лучших этюдах Клементи и Крамера синтез технических и музыкальных достоинств. Не случайно Г. Нейгауз отмечает линию восхождения «в согласованности музыкального и инструментального воспитания (при гегемонии первого)», идущую, по его словам, «от баховских инвенций через ряд этюдов Клементи и Крамера к этюдам Шопена, Листа, Скрябина, Рахманинова, Дебюсси»¹.

При работе над пальцевым аппаратом Шопен неумоимо учил, что упражнения за инструментом не должны быть механическими, притупляющими восприятие ученика. По его мнению, двадцати- и сорокакратные повторения, практикуемые многими школами того времени, не приносят пользы. Необходимые повторы упражнений и пассажей для развития технических навыков сводились им к разумному минимуму при условии активного внимания и слухового контроля. Шопен был против многочасовых занятий. По воспоминанию Дюбуа, он советовал ей ежедневно заниматься не более трех часов. Сам польский мастер уже в юном возрасте придерживался метода рационального использования рабочего времени. Его отец в одном из писем, относящихся к концу ноября 1831 года, вспоминал: «Ты знаешь, как мало времени ты посвящал технике (*le mecanisme*) игры, и что твой ум был занят больше, чем пальцы. Если другие проводили целые дни над клавиатурой, то у тебя редко уходил час на разучивание чужих произведений»². Влияние великого мас-

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967. С. 107.

² Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. М., 1960. С. 272.

тера испытал на себе Рауль Кочальский, когда занимался под руководством Микули, на уроках которого следовало работать «столько головой, сколько и пальцами»¹.

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

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

Большое внимание уделялось Шопеном развитию растяжения между пальцами при помощи специальных этюдов (например этюды № 1 и 11 соч. 10) и упражнений. «Этот этюд вас подвинет (*Cette etude vous fera bien*), — сказал он Штрейхер, советуя ей играть по утрам свой этюд № 1 соч. 10 в очень медленном темпе. — Если вы будете над ним работать, как я того требую, — добавил Шопен, — то это расширит руку и даст вам возможность исполнять арпеджио как бы единым взмахом смычка (*comme le coup d'archet*)»². Заниматься растяжением, по мнению Шопена, не следует чрезмерно долго, до утомления. Для развития эластичности и растяжения рук иногда им рекомендовались и гимнастические упражнения. Так, Микули пишет: «В качестве подсобных гимнастических упражнений он советовал сгибания внутрь и наружу кисти, упражнения на кистевые репетиционные движения и растяжение руки, но все это с серьезным предупреждением против переутомления»³.

Своей маленькой, узкой, но изящно разработанной рукой Шопен без затруднений исполнял редко употреблявшиеся в то время широкие аккорды и пассажи. Ст. Хеллер вспоминает: «Это было удивительное зрелище — видеть, как его маленькие руки расстилались и покрывали треть клавиатуры, подобно пасти змеи, пожирающей кролика. Казалось, что Шопен — человек из каучука»⁴. У Микули об этом сказано: «При своей гибкой, истинно пианистичной игре он мог извлекать любые аккорды и любые протяженные пассажи, которые до него никто не применял. Все это делалось легко, шутя, без всякого затруднения»⁵. Успех в преодолении трудности пассажей и аккордов аппликатурой широких расстояний его учениками достигался при развитии гибкости и ловкости кисти, пальцев и руки в целом.

¹ *Koczalski R. Frederic Chopin. S: 10.*

² *Niecks. P. 341.*

³ *Ibid. P. 184.*

⁴ *Ibid. P. 96.*

⁵ *Koczalski R. Frederic Chopin. S. 60.*

Помимо инструктивных пьес в педагогическом репертуаре Шопена были художественные произведения многих композиторов. По заявлению Гутмана, Шопен видел в «фугах Баха и композициях Гуммеля ключ к овладению фортепианной игрой». От Микули мы знаем, что помимо прелюдий и фуг Баха ученики проходили его сюиты и партиты. «Шопен... держал на письменном столе на Майорке сочинения Баха, редактировал для себя его парижское издание, готовился к своим концертам, играя Баха, а также задавал своим ученикам играть сюиты бессмертного кантора, партиты, прелюдии и фуги»¹. По его словам, Шопен предлагал учащимся произведения Клементи, Моцарта, Баха, Генделя, Скарлатти, Дюссека, Фильда, Гуммеля, Риса, Бетховена; далее Вебера, Мошелеса, Мендельсона, Гиллера, Шумана и свои собственные². В работе над сочинениями Баха ученики Шопена постигали их полифоническую логику, овладевали мастерством ведения различных голосов. К тому же, в музыке для клавинофорда Бах выказал стремление (аналогичное шопеновскому) к пению на инструменте, к связной игре и разнообразию оттенков звука, о чем, например, им сказано в заглавии двухголосных инвенций: *Eine cantabile Art im Spiele zu Erlangen* («Как добиться в игре искусства *cantabile*»). От Дюбуа известно, что Шопен советовал ей постоянно работать над прелюдиями и фугами Баха, говоря, что это лучший путь развития музыканта.

Другие произведения, пройденные ею под руководством Шопена, были: Гуммель — Блестящее рондо на русскую тему, соната фа-диез минор соч. 81; концерты ля минор, си-бемоль минор, септет; Фильд — концерты, несколько ноктюрнов для выработки певучего тона и *legato*; Бетховен — концерты и несколько сонат («Лунная», ор. 27 № 2, Аппассионата, ор. 57); Вебер — сонаты до- и ля-бемоль мажор (эти две сонаты Шопен проходил с учениками особенно охотно); Шуберт — лендлеры, вальсы, марши, полонезы, венгерский дивертисмент; Мендельсон — концерт соль минор и песни без слов; Лист — *La Tarantelle de Rossini*; септет из «Лючии». А вот что вспоминает Элиза Перуцци: «...Своим ученикам [Шопен] советовал играть пьесы Клементи, Гуммеля, Крамера, Мошелеса, Бетховена и Баха, а иным даже свои сочинения»³. Хотя, по ее словам, она играла ему и новейшие произведения Гиллера, Тальберга и Листа, Шопен не признавал виртуозных сочинений салонных

¹ *Niecks*. P. 106.

² Упоминание Микули произведений Шумана в педагогическом репертуаре Шопена не находит подтверждения в воспоминаниях других учеников.

³ *Czartkowski A., Jezewska Z. Chopin zywy*. Warszawa, 1959. S. 445.

знаменитостей. Микули отмечал, что «шумливую виртуозность и декоративную экспрессию Калькбреннера и поверхностную элегантность и блеск Гальберга он несомненно презирал. Изгоняя музыку современных виртуозов со своего стола, он делал некоторое исключение Листу: его транскрипциям тарантеллы Россини и септета из "Лючии ди Ламмермур" Доницетти»¹.

Шопен не любил музыку Мендельсона, считая ее банальной². Прислушав его трио ре минор, он сказал Галле, что Мендельсон не напишет ничего лучше своей первой песни без слов. Но если в его педагогическом репертуаре были песни без слов и концерт соль минор Мендельсона, то произведения Шумана в нем отсутствуют полностью. Ученик Шопена с 1839 по 1844 год Ж. Матиас писал Ф. Никсу: «Я думаю, насколько мне помнится, он был невысокого мнения о Шумане. Я вспоминаю, как видел "Карнавал", ор. 9, на его столе; он отзывался о нем невысоко»³. По признанию А. Шлезингера, Шопен ему сказал, что «Карнавал» вовсе не музыка⁴. Равнодушно была встречена им и навеянная фантазией Э. Т. А. Гофмана «Крейслериана». Матиас объясняет безразличное отношение своего учителя к музыке Шумана следующими словами: «Это было потому, что Шопен был классиком по своим чувствам и убеждениям, одновременно будучи романтиком по складу своего воображения»⁵.

Наряду с Бахом любимейшим композитором Шопена был Моцарт, музыкальные знания которого, по его мнению, всегда стояли на уровне вдохновения. Не во всем близка Шопену индивидуальность Бетховена: казалось не всегда приемлемым его обращение с классическими устоями. Сопоставляя Моцарта с Бетховеном, он сказал Делакура: «Там... где Бетховен кажется неясным, где ему недостает единства, это происходит не в силу той несколько дикой оригинальности, которую ему ставят в заслугу, а оттого, что он поворачивается спиной ко всем вечным принципам. Моцарт же никогда»⁶.

Далеки ему по духу были те пьесы Шуберта, где, по его мнению, возвышенное теряло много в сочетании с обыденным, бытовым. Отношение Шопена к Веберу было двойственным. То, что он ценил достоин-

¹ *Niecks*. P. 113.

² Свидетельство Гутмана: *Niecks*. P. 111, 112.

³ *Niecks*. P. 112.

⁴ *Ibid.* P. 113.

⁵ *Ganche E. Frederic Chopin*. Paris, 1937. P. 327.

⁶ Дневник Делакура. М., 1959. С. 156.

ства музыки представителя раннего романтизма, подтверждается словами Перуцци: «Он был большим поклонником Вебера»¹. Из произведений последнего ученики Шопена проходили, как сообщает Микули, сонаты ми минор, ля-бемоль мажор и Концертштюк, нравившиеся их учителю. Однако в глазах Шопена Вебер был слишком оперным композитором, что придавало оперный характер и его фортепианным сочинениям, а «то, что написано для оперы — по его мнению — не годится для фортепиано (*unklaviermässig*)»². Педагогический репертуар Шопена включал в себя венгерский дивертисмент, марши и полонезы в четыре руки, вальсы Шуберта. Но, безоговорочно восхищаясь некоторыми его пьесами, он не давал ученикам ни сонат, ни экспромтов, ни музыкальных моментов австрийского композитора.

Сходством художественных вкусов и общностью взглядов в некоторых вопросах музыки и фортепианной методики можно объяснить любовь Шопена к Гуммелю, которого он ставил в один ряд с Моцартом и Бетховеном, охотно проходя с учениками его фортепианные произведения и цenia его трактат. В письме к де Бельвиль-Ури есть такие слова Шопена: «Вы так чудесно исполняете наших учителей, великих творцов — Моцарта, Бетховена и Гуммеля. *Adagio* Гуммеля, которое я слышал в Вашем исполнении несколько лет тому назад в Париже у г-на Эрара, все еще звучит у меня в ушах...»³. Играя произведения Гуммеля с большим удовольствием, Шопен, по воспоминаниям Микули, «любил особенно его фантазию, септет и концерты»⁴.

С любовью относился Шопен к своему современнику, пианисту, педагогу и композитору Игнацу Мошелесу, занимавшему промежуточное положение между классиками и романтиками. С ним Шопен неоднократно совместно выступал, охотно исполнял его четырехручную сонату ми-бемоль мажор. «Он открыто признается в привязанности к моей музыке и во всех отношениях знает ее совершенно», — замечает Мошелес в своих записях⁵. Не случайно три новых (посмертных) этюда написаны Шопеном для второй части «Метода методов» Фетиса и Мошелеса, а сочинения последнего входили в его педагогический репертуар.

С большой охотой он проходил с учениками ноктюрны и концерты Фильда. Как говорит Микули, Шопен «имел пристрастие к филь-

¹ *Niecks*. P. 339.

² Воспоминания В. Ленца: *Niecks*. P. 109.

³ *Шопен Ф.* Письма. С. 418.

⁴ *Niecks*. P. 107.

⁵ *Moscheles Ch.* Life of Moscheles... London, 1873. Vol. 2. P. 53.

довскому концерту ля-бемоль мажор и к его ноктюрнам, исполняя которые, импровизировал самые очаровательные украшения»¹. На произведениях Фильда ученики должны были «знать, любить и добиваться красивого, мягкого, певучего звучания и *legato*»². Таким образом, мера симпатии польского композитора к творчеству современников была обусловлена их отношением к классической традиции. Не быть банальным, но и в оригинальности не допускать романтических крайностей — смысл его оценочной позиции.

Разучивал Шопен с подопечными и свои произведения, доверяя их наиболее преуспевающим в занятиях с ним. То, что он давал собственные сочинения не всякому, можно объяснить рядом причин. Во-первых, исполнение его музыки требовало соответствующей ей манеры игры, а также известной музыкальной и пианистической зрелости. Так, он решительно отсоветовал Ленцу учить скерцо си-бемоль минор, поскольку, по его мнению (разделяемому, впрочем, и Ленцем), эта вещь для него была трудна. Трудность усугублялась тем, что, с точки зрения Шопена, игре Ленца была присуща веберовская манера исполнения и черты листовской декламационности.

Во-вторых, Шопен не переносил в интерпретации своих сочинений даже малейших искажений. Они ему казались серьезной ошибкой, которую он не прощал даже своим близким друзьям и пылким поклонникам. Мармонтель, например, признавался, что играл шопеновские сонаты, баллады неоднократно, но, работая над ними детально, «страшился мысли причинить боль композитору, считавшему изменения в тексте истинным святотатством»³.

В-третьих, Шопен считал, что написанная им музыка сама должна наводить исполнителя на правильный путь ее истолкования, так как она не нуждается в дополнительном детальном комментировании трактовки. «Ох, — воскликнул Шопен, разговаривая со Штрейхер о своих произведениях, — было бы печально, если б люди не были в состоянии играть их без моего руководства (*instruktion*)»⁴.

Многие, однако, не сразу могли правильно понять мужественный характер, динамику, агогику и гармонический язык его сочинений и, следовательно, найти нужное решение исполнительских задач музыки нового для них направления. При знакомстве с творчеством Шопена в

¹ *Niecks*. P. 104.

² Слова Микули: *Niecks*. P. 184.

³ *Niecks*. P. 108.

⁴ *Ibid.* P. 340.

1833 году Мошелес писал в дневнике: «Я зачарован оригинальностью и национальным колоритом его вещей. Однако мои мысли, а потому и пальцы, спотыкаются об определенную жесткость и нехудожественность непостижимых для меня модуляций. В целом я нахожу его музыку слишком сладостной, недостаточно мужественной и едва ли трудом глубокого музыканта»¹.

Не желая быть понятым неправильно, Шопен либо сам исполнял свои новые сочинения, раскрывая их истинный смысл, либо с этой целью привлекал учеников. Так, в октябре 1839 года им был вызван Гутман сыграть по рукописи скерцо до-диез минор ор. 39 Мошелесу. Тогда же Шопен познакомил его с еще неизданной сонатой си-бемоль минор ор. 35, несколькими этюдами и с семнадцатой прелюдией. Многие тогда становятся ясным Мошелесу относительно музыки польского композитора, а также характера ее передачи. Мы находим в его дневнике новую запись: «Он играл по моей просьбе, и я впервые понял музыку и все вызываемые ею восторги женского мира. *Ad libitum* игры, что в руках других исполнителей вырождается в постоянную ритмическую неопределенность, у него становится элементом изысканного своеобразия: жесткие, нехудожественные модуляции, встречаемые у дилетанта, с которыми я не мог никак справиться, играя музыку Шопена, перестали меня шокировать, так как он скользил по ним почти незаметно своими эльфоподобными пальцами»².

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

Ученики Шопена

Почему при жизни Шопен не воспитал выдающихся исполнителей и не стал официальным главой фортепианной школы? Постараемся ответить на этот вопрос, хотя он не столь важен, так как, говоря слова-

¹ *Moscheles Ch. Life of Moscheles... Vol. 1. P. 295.*

² *Moscheles Ch. Life of Moscheles... Vol. 2. P. 52.*

ми Альберта Швейцера, «гении начинают поучать, когда глаза их давно закрыты и когда вместо них говорят их творения»¹.

Нужно принять во внимание несколько обстоятельств. Шопен умер тридцати девяти лет; большинство его учеников из аристократической и буржуазной среды не были профессионалами, а тех, кто мог бы ими стать, унесла ранняя смерть. Кроме того, он мало и редко говорил и почти не писал о своем искусстве, хотя, по словам Жорж Санд, «мог вконец разрушить много ересей, если бы захотел открыто проповедовать свои суждения»². 23 февраля 1838 года английская газета «Musical World» писала: «Если бы Шопен так не уединялся и не был равнодушен к славе, в отличие от многих музыкантов, то несомненно был бы уже давно признан основоположником нового стиля или творцом новой школы в области фортепианной музыки»³.

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

Среди шопеновских учеников был Кароль Фильч, гениальный отрок, умерший в пятнадцатилетнем возрасте после успешных выступлений в Лондоне и Вене⁴, о котором высоко отзывался Лист и о котором Шопен говорил, что у него «поразительный талант и чувство музыки». Возлагая на Фильча большие надежды, он обращал на него особое внимание и радовался его триумфу. Пауль Гунсберг, наделенный, по словам Дюбуа, необычной организацией, был другим рано умершим талантливым учеником.

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

Среди пианистов, чей стиль и манера испытали влияние великого мастера, можно назвать А. Гутмана, Ш. Лисберга (Бови), Ж. Матиаса, К. Микули, М. Калержи-Муханову (рожд. графиня Нессельроде),

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2004. С. 160.

² Каренин В. Жорж Санд. Ее жизнь и произведения. Пг., 1916.

³ Czartkowski A., Jezewska Z. Chopin zuywy. S. 393.

⁴ Письма Е. С. Делер. Цит. фонд, ч. 1. С. 193 – 194.

Фр. Мюллер (рожд. Штрейхер), М. Флервий, Э. Перуцци (рожд. Астафьева); княгинь М. Чарторыскую, Л. де Бово (рожд. Комар); графинь П. Платтер, Л. Чосновскую, Д. Потоцкую (рожд. Комар); Е. Суццо (рожд. Обрескова), З. Розенгард-Залескую, Дж. Стирлинг, П. Ноэй, М. Водзиньскую, П. Виардо, А. Ловержа (рожд. Форэ)¹. Первой и главной среди музыкантов-любителей, учившихся у Шопена, была Марцелина Чарторыская (рожд. Радзивилл), выступавшая временами с благотворительной целью. О ней часто говорили как о самом верном интерпретаторе стиля и духа Шопена.

Далее можно назвать русских по происхождению Марию Федоровну Калержи-Муханову (Calergis) и Элизу Перуцци, всегда и неизменно исполнявших произведения их учителя с «ненапечатанными» оттенками и безошибочным вкусом. Об игре первой Шопен отзывался: «Я даю уроки пани Калергис, которая действительно очень хорошо играет и имеет в высшем парижском обществе во всех отношениях очень большой успех»².

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

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

Среди профессионалов — Фридерика Мюллер (она же Штрейхер), одна из самых любимых и одаренных учениц Шопена. Ей посвящено Allegro de concerto, соч. 46, в знак любви и уважения. Кароль Микули считал ее помощь в подготовке изданий сочинений Шопена делом большой важности. Камилла Дюбуа (рожд. О'Мира) и Вера Рубио (рожд.

¹ Этот перечень можно приумножить именами княгинь де Флао, Л. де Брогли; графинь М. д'Агу, Ж. д'Аппони, Пертюи, К. Лобо, А. Фюрстенштейн; баронесс М. Крюденер, Броницкой, Ш. Ротшильд, д'Эсте; маркиз Далматье, Э. Гофман, А. Фоше (рожд. Воловская), Э. и Л. Харсфорд, Л. Фреппа, Р. Кеннеритц, Ж. Караман, К. Мейберли, Г. Бартелеми, Боке, Куанье, М. Розьер, Э. Гавар, М. Плейель (рожд. Мок), Герцфельд, де ля Рош, Ф. Сталь, К. Сюдр, Мюррей, Стенли, графинь А. и Е. Шереметевых, княгинь Е. С. Чернышевой, Э. Греч, М. Гардер, А. Роже — среди женщин; у мужчин: Э. Гайяра, Ф. Плана де ля Фей, Перу, Б. Ричарда, Л. Слоупера, Г. Шумана.

² Шопен Ф. Письма. С. 549.

Кологривова) — две пианистки, чей талант испытал влияние их ментора. Кологривова в последние годы жизни Шопена помогала ему в занятиях с учениками. Дюбуа была уважаемым учителем в Париже, она часто выступала на публике. В своей книге «Aspects de Chopin» Корто писал, что Дюбуа, несмотря на преклонный возраст, рассказывала ему детально о некоторых основных замечаниях Шопена относительно интерпретации его произведений.

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

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

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

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

ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА В МЕТОДИКЕ ШОПЕНА

Принципиальные различия методических установок школ «блестящего» и романтического направлений

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

Такие взгляды на работу над фортепианной техникой приносили малую пользу, и не им были обязаны знаменитые виртуозы своими достижениями, поскольку при разучивании концертного репертуара они руководствовались подлинными задачами исполнительского мастер-

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

ства. Между тем многие их последователи усваивали неверные методические положения и широко применяли их на практике.

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

Шопен подчеркивал важность аналитической работы исполнителя, связанной с сосредоточением внимания, и выступал против многочасовой механической зубрежки. Его техническая работа, в корне отличная от характерной для массовой педагогики того времени схоластики, была согласована главным образом с художественными задачами.

Фортепианную технику в ее широком смысле Шопен ставил в прямую зависимость от стиля и содержания музыки. Отмечая, что в техническом отношении метод преподавания Микули основывался на шопеновском, Кочальский писал: «Его ясный анализ открывал мне глаза, учил счастливо соединять техническое с возвышенным. Ничто не выпускал он из внимания: аппликатуру, педализацию, *legato*, *staccato* и *portato*, исполнение октав, украшений, построение фраз, певучесть тона в музыкальной линии, динамические контрасты, ритм и прежде всего точность замысла произведения»¹.

Принципиально отличным у представителей обоих направлений был подход к исполнительству. Калькбреннер, например, стремился как можно надежней закрепить выработанную форму исполнения произведения, чтобы избежать возможных «срывов» при выступлении и не быть зависимым от капризов вдохновения. Автоматизму в игре Шопен

¹ *Koczalski R. Frederic Chopin. S. 11.*

предпочитал импровизационное начало, не исключавшее продуманности исполнительского замысла. Поэтому его манера игры испытывала влияние настроения, взлета фантазии артиста и носила переменчивый характер, как и мир его музыки, не терпящий застывших форм ее передачи. Коренное различие двух исполнительских манер, импровизационной и стереотипной, — результат не только противоположных эстетических убеждений музыкантов, но и проявления различных индивидуальностей: творчески созидательных и обыденных. В то время как у артиста-творца интерпретация неизбежно оживлена эмоциями и воображением, у ремесленника она — штамп, который К. С. Станиславский находил похожим на «мертвую маску несуществующего чувства»¹. Калькбреннер не до конца понимал творческую суть игры молодого поляка, считая ее прекрасной, но лишенной старой, или, как он называл, «высокой» фортепианной школы, без знания которой, по его мнению, невозможно создать новую.

Игра известного парижского пианиста произвела на Шопена сильное и стимулирующее к работе впечатление. Обращаясь к Т. Войцеховскому, он отмечает: «Если Паганини совершенство, то Калькбреннер параллель ему, но только в совсем другом роде. Трудно описать тебе его *calme* (спокойствие), его чарующее туше, неслыханную плавность и мастерство, проявляющиеся в каждой ноте; это гигант, копирующий Герцев, Черни и т. п...»². Но, воздавая должное искусству Калькбреннера, Шопен не принял его предложения пройти под его руководством трехлетнее обучение. Ему были чужды чрезмерная увлеченность последнего стереотипизацией исполняемого, механистичность в подходе к технической работе. К тому же свое требование понять замысел произведения, а не подражать какой-либо исполнительской манере он распространял не только на учеников, но и на себя. В одном из писем к Войцеховскому есть такие его слова: «Я сказал ему (Калькбреннеру. — В. Н.), что знаю, как многого мне не хватает, но что я не могу ему подражать, а три года — это слишком»³. Овладение мастерством салонных виртуозов для Шопена значило стать не подлинным артистом, а «совершенной машиной». По свидетельству Перу, он никогда не играл пьесу дважды одинаково: каждый раз его интерпретация была иной. «Шопен в этом противоположность Калькбреннеру, игравшему всегда так, как если бы он заводил и пускал в ход скры-

¹ Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1954. С. 35.

² Шопен Ф. Письма. С. 239.

³ Там же. С. 239.

тый внутри него механизм», — при этих словах, обращенных к А. Хипкинсу, Перу изобразил на рояле игру Калькбреннера, стиль преподавания которого считал «невыносимо противным *bete noire*»¹ юности двух поколений из-за его «ужасных гамм и экзерсисов»².

Отношение Шопена к пианизму «высокой школы» носило критический, но не снобистский характер. Если фразировке Калькбреннера не доставало, по словам А. Мармонтеля, «выразительности и общительной теплоты», то его чудесная, никогда не резкая звучность и его плавная, выдержанная, стройная и безупречно отчетливая в пассажах игра представлялась Шопену весьма поучительной³.

В стремлении к совершенству воплощения художественных замыслов польский музыкант не успокаивался на достигнутом. «Ученики консерватории, ученики Мошелеса, Герца, Калькбреннера, словом, законченные артисты, берут у меня уроки, ставят мое имя рядом с именем Фильда — словом, если бы я был глупее, то думал бы, что достиг вершины своей карьеры. А между тем я вижу, как многого мне еще недостает, и вижу это особенно ясно, потому что общаюсь с первоклассными артистами и знаю, чего недостает каждому из них», — пишет он Д. Дзевановскому из Парижа⁴.

Свое желание идеала Шопен-пианист и педагог воплощал в явь, о чем свидетельствуют отзывы многих его слышавших. Приведу слова Ф. Мендельсона-Бартольди: «Его игра содержит в себе что-то глубоко самобытное, но одновременно с этим она столь совершенна, что его смело можно назвать подлинно совершенным виртуозом. А так как я люблю всякое совершенство и оно переполняет меня радостью, то этот день был для меня в высшей степени приятным...»⁵. Матиас, вспоминая о своем учителе, отмечал, что тот «играл так же совершенно, как и сочинял»⁶.

О программности

В вопросе отношения Шопена к программности нужно исходить прежде всего из двух положений его эстетики: реализма и специфики музыкального языка. Как реалист он выражал в своем творчестве ре-

¹ Пугало (франц.)

² *Hipkins*. P.10.

³ *Шопен Ф.* Письма. Предисл. А. Соловцова. С. 15.

⁴ Там же. С. 261.

⁵ Там же. С. 276.

⁶ *Czartkowski A., Jezewska Z. Chopin zywy*. S. 405.

альное восприятие человеком действительности. К этому необходимо добавить, что на мироощущении Шопена явственно лежит печать переживаний за судьбу его родины после поражения Ноябрьского восстания 1831 и событий 1840-х годов. Лирико-драматические и трагические настроения, присущие образному строю большинства его крупных произведений, таких, как скерцо, сонаты, Полонез-фантазия, Фантазия; музыка мазурок, этих миниатюрных поэм, прелюдий (например, прелюдии ре минор, соч. 28), ноктюрнов (например, соч. 27 № 1) и полонезов, дают представление о действительности, воплощенной Шопеном, сообщавшей субъективному восприятию этого художника объективную, общечеловеческую значимость. Ставя перед собой великие задачи музыкального выражения, он наделяет таким содержанием преобразенные им жанры ноктюрна, мазурки, скерцо, полонеза, прелюдии, этюда, сонаты, которое свидетельствует об их трактовке, явившей собой новый этап истории фортепианной литературы.

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

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

Бережное отношение к специфике музыкального искусства (условность) сопровождалось осторожностью Шопена в обращении с ин-

дивидуальным восприятием тех, кому оно предназначалось. Допуская, как необходимое, свободу этого восприятия, он ценил любые убедительные нюансы в проявлении музыкального мышления, исходящие от исполняющих его сочинения. Важнейшее требование романтиков — вскрывать подтекст произведения — предмет его особой заботы. «Нет настоящей музыки без скрытого замысла», — утверждал он¹.

Постичь содержание произведения для Шопена — это еще полдела. Необходимо его прочувствовать, оживить своим эмоциональным отношением. В этой связи понятно его требование прочувствованности в игре: «Играй так, как ты это чувствуешь, и будешь играть хорошо!»; «Вложите, однако, сюда вашу душу» — и недовольство бессодержательным, хотя и виртуозным исполнением². В письме к Яну Матушиньскому он пишет: «У панны Гейнефеттер почти полностью отсутствует эмоциональность. Подобный голос мне вряд ли скоро удастся услышать — все великолепно спето, каждая нота выдержана безупречно, чистота, гибкость, *portamento* — но все так холодно, что я чуть было не отморожил себе нос, сидя в первом ряду кресел, вблизи от сцены»³.

Раскрытие замысла произведений не укладывалось в сознании Шопена с упрощенным их толкованием. Псевдопоэтические заглавия: «Шепоты Сены» (ноктюрн соч. 9), «Дьявольские пиршества» (скерцо си минор) и др., которыми издатели Вессель и Стодарт наделяли шопеновские произведения, были чужды эстетическим принципам композитора. Со свойственным ему юмором он писал о некоторых английских леди, поверхностно воспринимавших его музыку: «Те, которые знают мои сочинения, просят меня: «Jouez-moi votre second soupir... j'aime beaucoup vos cloches» («Сыграйте мне ваш второй вздох... Я очень люблю ваши колокола»)... И все впечатления завершаются словами: «"like water (как вода)" — будто бы струится как вода»⁴.

Авторский эпиграф к ноктюрну соль минор, соч. 15 — «После одного представления "Гамлета"» — Шопен устранил, заметив при этом: «Нет, лучше предоставить им (слушателям, исполнителям. — В. Н.) самим угадать»⁵. Говоря о попытке А. Соловцова связать музыку этого ноктюрна с образом Офелии и ее смерти, что не лишено основания, Ю. Кремлев замечает, что более естественным было бы «видеть тут самое обобщенное

¹ Корто А. О фортепианном искусстве. С. 236.

² Karasowski M. Fr. Chopin. S. 91.

³ Шопен Ф. Письма. С. 203.

⁴ Там же. С. 611.

⁵ Корто А. О фортепианном искусстве. С. 240.

выражение мыслей, настроений и чувств, возбужденное пьесой Шекспира, — мыслей о жизни и смерти, о красоте и ее хрупкости, о всевозможных «загадках» человеческого существования»¹. Жанровые элементы ноктюрна, переплетающиеся с хоральностью раздела *religioso* и ритмичкой мазурки, создают впечатление неповторимого образа, для которого шекспировская драма был лишь побудительным импульсом его создания.

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

Он избегал письменного истолкования собственных произведений, и одни из немногочисленных строк, относящихся к образно-эмоциональному миру его музыки, встречаются в письмах Войцеховскому от 15 мая 1835 года: «Оно [*Larghetto* концерта ми минор, которое композитор назвал романсом] не мощное, а скорее романтическое, спокойное, меланхолическое и должно производить впечатление ласкового взора, устремленного туда, откуда всплывают в душе тысячи приятных воспоминаний. — Это словно грезы в прекрасную, весеннюю пору, но при луне»².

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

Искусство звукоизвлечения и «пения» на фортепиано

Выразительность игры польского мастера во многом определялась высокой пианистической культурой звукоизвлечения. Необходимо, однако, заметить, что красивая звучность, равно как и сопоставления

¹ Кремлев Ю. Фридерик Шопен. М., 1971. С. 407.

² Шопен Ф. Письма. С. 157.

звуковых красок, для его творчества не были детерминантой. «Мой милый маленький Шопен, — пишет мастер колорита Эжен Делакруа, — очень негодовал на школу, утверждающую, что значительная часть очарования музыки проистекает от ее звучности. Он рассуждал как пианист»¹. В другом месте дневника живописца встречается высказывание о том, что его друг сильно восставал против школы, отводящей главное место в музыкальном впечатлении звучанию отдельных инструментов, и что он «ненавидел музыку, которая держится только противопоставлениями тромбонов флейтам и гобоям»².

Звук возникает с момента прикосновения руки к клавиатуре, которое у Шопена было лишено ударности. Он не принимал звукоизвлечения, выявляющего ударно-молоточковые свойства рояля, то, что Глинка называл «котлетной музыкой» и по поводу чего Шопен однажды заметил Листу: «Когда вы не привлекаете публику на вашу сторону, у вас есть чем уложить (*assomer*) ее на месте»³. Шопеновское туше Рудольф Брейтхаупт находил похожим «на староитальянскую технику *mezza voce* (пение вполголоса), чье очарование состоит в чутком намеке на невысказанное...»⁴ «Он никогда не стучал», — заметил Фридрику Никсу в беседе Гутман⁵.

Всех слышавших Шопена поражало богатство и широта диапазона его звуковой палитры. «Звучание, извлекаемое Шопеном из инструмента, особенно в певучих местах, было необъятным (*riesengross*), только Фильд, вероятно, мог сравниться с ним в этом отношении», — пишет Микули⁶. Говоря о достоинствах игры своего учителя, Дюбуа заметила, что «впечатление блаженства от ясности и нежности» (*limpidite delicate*) в игре Шопена «было несравненно». «Так, не случайно, — по ее мнению, — за легкость, нежность, чистоту, элегантность и грациозность игры Шопена его прозвали Ариэлем фортепиано»⁷. А Мармонтель отмечал: «В изумительном искусстве звукоизвлечения и видоизменения оттенков тона, в выразительности и меланхолической манере Шопен был всегда самим собой. У него был совершенно индивидуальный спо-

¹ Делакруа Э. Дневник. М., 1950. С. 552.

² Там же. С. 567.

³ Кремлев Ю. Эстетика Шопена // Советская музыка. 1949. № 3. С. 44.

⁴ Шопен, как мы его слышим. Сост. и общ. ред. С. М. Хентовой. М., 1970. С. 181.

⁵ *Niecks*. P. 187.

⁶ *Ibid.* P. 97.

⁷ *Ibid.* P. 95.

соб атактирования клавиш, гибкое, мягкое туше, эффекты звучности туманных флюид, секрет которых знал только он»¹.

Современников Шопена поражало не только его умение добиваться красивого и разнообразного звучания, но и видоизменять его по своему усмотрению динамически и колористически, благодаря чему в его игре «каждая нота имеет свое значение, мысль, которую он умеет ей придать»². Не случайно Шопен заметил по поводу пассажей из Фантазии на польские темы: «Они должны казаться сымпровизированными, пусть их хорошее исполнение будет следствием совершенного владения инструментом, а не специального разучивания»³. Мастерству видоизменения звука мы учимся у Шопена на его произведениях. Тобиас Маттей, говоря об очаровании шопеновских пассажей, отмечает, что их исполнение основано «на индивидуализации звуков», которая делает игру «бесконечно более интересной по сравнению с немзыкальным и бездумным проигрыванием»⁴.

У слышавших Шопена нередко возникали ассоциативные связи музыки и живописи. Это подтверждает Мармонтель: «Если бы мы искали точки соприкосновения между звуковыми эффектами Шопена и некоторыми приемами художников, то сказали бы, что этот великий виртуоз извлекает звук, как опытные художники трактуют свет и окружающие предметы, воздух»⁵. Из средств достижения «воздушной» перспективы в музыке Мармонтель выделяет шопеновскую педаль и неповторимое умение видоизменять качество звука посредством пальцевого осязания. Особо он говорит о способности Шопена передавать полутень, звучность, находящуюся на грани между «мечтой и действительностью», что известный французский пианист считал вершиной искусства⁶. Аналогия музыкальных эффектов с живописными была небезынтересна и Шопену. В беседах с Делакура им обсуждались общность тонов живописи со звуками музыки, соотношение колорита и рисунка со звуковой перспективой, роль колорита в эстетическом восприятии и т. д. Многообразие пальцевого туше, красочные и многоплановые свойства демпферной и резонирующие — левой педали были для Шопена-пианиста частью тех средств тембрального колорирования

¹ Ibid. P. 98 или *Marmontel A. Le pianistes celebres. Paris, 1878. P. 4.*

² Письма Е. С. Делер. Цит. фонд, Оп. 3. ч. 1. №3094. С. 136 об.

³ Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 2. М., 1967. С. 111.

⁴ *Matthay T. The Visible and Invisible in Pianoforte Technique. London, 1947. P. 141 — 142.*

⁵ *Marmontel A. Le pianistes celebres. P. 5.*

⁶ Ibid.

фортепианной звучности, которые соответствовали представлениям Делакруа о музыкальной красочности.

Из музыки Шопена видно, что звучание рояля для него этим не ограничено. Ему были подвластны имитации грудного виолончельного регистра, валторны, медной группы духовых инструментов, *pizzicato* струнных, хоровое звучание¹, гибкость арфообразных пассажей, «волыночный» аккомпанемент.

Наряду с тенденцией обогащения тембральных средств фортепиано для пианистической школы романтизма было характерно стремление к певучести. Это отражало основную черту музыкальной культуры первой половины XIX века, известной в истории как эпоха величайшего расцвета вокального искусства. Как тонкий ценитель вокала Шопен прилагал много усилий, обучая певучей манере игры, образцом которой считал пение известных певцов: А. Каталани, Л. Лаблаша, Г. Зонтаг, Дж. Пасты, М. Малибран, Дж. Рубини, П. Виардо, В. Шредер-Девриент, А. Нурри и др. Не случайно в его авторских ремарках преобладают термины певческого искусства (*sotto* и *mezza voce*, *cantileno* и др.). Считая положительно необходимым для пианиста владение мастерством пения на инструменте, он часто давал ученикам советы посещать оперу и даже учиться вокалу. Так, Вере Рубио им было сказано: «Вы должны уметь петь, если хотите играть»². Это мастерство воплощено Шопеном в его кантилене совершенно особого вида, вобравшей в себя черты плавности и задушевности славянской песенности и пластичности итальянского *bel canto*. От Гутмана известно, что тема этюда № 3 соч. 10 в его исполнении вызвала у Шопена возглас: «О моя родина!»³. Чудесный образец кантилены — Баркарола — Морису Равелю представлялась синтезом «великолепного экспрессивного искусства великого славянина, итальянца по образованию»⁴.

Что же лежало в основе шопеновского искусства пения на фортепиано? Прежде всего забота о певучем звучании, при любом динамическом пределе. По словам Штрейхер, «его пальцы извлекали звуки певучие, независимо от того, было ли это насыщенное *forte* или нежней-

¹ Например хоральный эпизод Фантазии, соч. 49. Исполнение унисона в мазурке соч. 24 № 4 Шопен, по словам Ленца, уподоблял звучанию женских голосов хора (Алексеев А. История фортепианного искусства». Ч. 2. С. 111).

² *Niecks*. P. 187.

³ Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. С. 204.

⁴ Шопен, как мы его слышим. С. 137.

шее *pianissimo*»¹. Затем старание связать отдельные звуки между собой посредством *legato*, осмысленного интонирования и педализации. Сочетание выразительной фразировки, внутренней слитности интонаций и мотивов в пределах мелодии. Передача общей динамической линии и мелодической устремленности фразы при содействии *tempo rubato*. Осязательные свойства руки пианиста, определявшие качество звучания, выполняли роль голосовых связок певца. Руке же Шопен доверяет «живое дыхание» музыки. Ему приписывается высказывание: «...Движение сустава руки при игре сравнимо, в известном смысле, с перерывами дыхания при пении...»². Одним обобщающим движением руки, как бы на едином дыхании, им объединялись элементы фразы, короткие «мотивы-движения» и большое число нот в позиционных звеньях пассажей. При исполнении протяженных тем придавалось большое значение целесообразным движениям рук, возобновляющим «дыхание» музыки, дабы не нарушить текучесть мелодии в логически неподходящем месте.

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

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

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

В вопросе искусства пения на фортепиано и разнообразия туше у Шопена было немало единомышленников в лице Гуммеля, Тальберга, Калькбреннера и других, не говоря уже о Листе. По мнению Калькбреннера, способ нажатия клавиши «должен бесконечно видоизменяться в зависимости от различных чувств». Он советовал извлекать из инструмента «столько звука, сколько он в состоянии дать», ос-

¹ Niecks. P. 341.

² Kleczynski J. Chopins grossere Werke. Leipzig, 1898. S. 5.

терегаясь ударять по нему, так как на рояле «нужно играть, а не боксировать»¹. Гуммель в своей методической работе писал: «*Adagio*, как правило, требует певучести, нежности, спокойствия; тут нужно выдерживать, нести, связывать звуки друг с другом и сделать их певучими посредством хорошо рассчитанного давления»². Заметим, что почти все видные пианисты отвергали жесткий пальцевой удар и высказывались за разнообразие прикосновения пальцев к клавишам в зависимости от желаемого характера извлекаемого звука. По этому поводу приходят на память слова К. Н. Игумнова, смысл которых близок высказываниям музыкантов прошлой эпохи: «Я — непримиримый, старый враг удара по инструменту. Насколько люблю слово "туше", настолько ненавижу слово "удар". Клавиши скорее надо ласкать, мягко прикасаться к ним, а не бить их...»³. Хотя в данном отношении у польского мастера было немало единомышленников, по словам Матиаса, «в пении, во фразировке мелодии, в умении выделить тему, создании мелодической "линии" он был непревзойден»⁴.

Tempo rubato

Соблюдение метрономической ровности игры в технической работе над упражнениями и инструктивными пьесами Шопен не распространял на музыку вообще. Его исполнение отличал живой ритм, определявший так называемое *tempo rubato*, один из агогических приемов итальянского певческого стиля *bel canto*⁵. Этому приему присущи два свойства. Во-первых, свободная передача ритма при *rubato* сопровождается заметным чередованием ускорений и замедлений темпа, непременно восполняющим временные пробелы. Во-вторых, возникающие темповые отклонения при передаче мелодического начала проходят на метричной основе аккомпанемента. Шопеновское *rubato*, отмечал Матиас, есть «музыкальная форма [высказывания], которая встречалась у

¹ Цит. по: Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. М., 1966. С. 42.

² Там же. С. 43.

³ Рабинович Д. Портреты пианистов. М., 1966. С. 26.

⁴ Солонцов А. Ф. Шопен. С. 424. Гибкая фразировка, экспрессивная кантилена происходят во многом у Шопена от *bel canto*, особенности которого ему были хорошо известны. Именно с ним связано шопеновское *rubato*.

⁵ Первая попытка разъяснить *rubato* встречается в предисловии к сборнику мадригалов и арий Джулио Каччини, изданному под названием «Новая музыка» в 1602 г. Более близкое нам объяснение у Пьетро Франческо Този в его труде «Opinione Cantori antichi e moderni...» (1723).

композиторов прошлого (Баха и др.), где темповые отклонения — принципиальное дело»¹. Действительно, *rubato* встречалось в практике музыкантов XVII—XVIII веков, однако у Шопена оно носит ярко выраженный характер. Его темпо-ритмические отклонения отличаются значительные размеры *accelerando* и *ritardando*.

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

Объясняя характер агогики в произведениях своего гениального современника русскому пианисту И. Ф. Нейлисову, Лист сказал: «Посмотрите на эти деревья! Ветер играет листьями, приводит в волнение их жизнь — дерево остается неподвижным. Таково и шопеновское *rubato*»². *Rubato* польского художника не являлось ритмической неустойчивостью. Можно привести слова Мошелеса о том, что «игра Шопена никогда не испытывала нарушения такта (*Taktlosigkeit*), но была чрезвычайно обязательной в своей оригинальности»³. Примечательно и высказывание Крамера: «Я не понимаю его, но он играет прекрасно и корректно, очень корректно. Он не дает волю своим чувствам, подобно другим молодым людям, но я не понимаю его!..»⁴ Не принимая *rubato*, как его толковали музыканты романтического направления, Крамер, тем не менее, отметил корректность шопеновской игры, лишенной преувеличений в отклонениях темпо-ритмического характера. Известно, что сам Шопен не терпел не только ритмических конвульсий, но и чрезмерных замедлений и применяемых некстати *rubato*. «Он всегда требовал верности строгому ритму и ненавидел всякие промедления и затягивания, неуместные *rubato*, равно как и преувеличенные *ritardando*», — встречаем мы в дневнике Штрейхер⁵. «Прошу вас осадить себя (*Je vous prie de vous assoir*)», — говорил Шопен в таком случае с легкой насмешкой⁶.

¹ Czartkowski A., Jezewska Z. Chopin żywy. S. 406.

² Niecks. P. 101.

³ Ibid. P. 102.

⁴ Lenz. S. 30.

⁵ Niecks. P. 341.

⁶ Koczalski R. Frederic Chopin, S. 62.

Ему было крайне необходимо сочетание ритмической свободы солирующей партии с ритмической устойчивостью аккомпанемента, делавшее агогические отклонения более рельефными. «Он очень сердился на тех, кого обвинял в неумении соблюдать такт, называя свою левую руку капельмейстером (*maitre de chapelle*) и позволяя правой руке блуждать *ad libitum*», — утверждает Перуцци¹. «Пусть ваша левая рука будет дирижером и всегда держит такт», — обычно напоминал он Дюбуа слова, близкие по смыслу высказываниям Леопольда Моцарта². Сплетения перманентно повторяющихся ритмических фигур аккомпанемента импровизационно развивающейся мелодики Шопена усиливали впечатление от метрической устойчивости сопровождения, при котором метроритмические отклонения носят скорее темповый, чем метрический характер.

На произведениях Шопена видно, что его *rubato* часто распространяется на музыку в пределах чередующихся фраз и периодов. При сохранении метричности в таком более крупном плане *rubato* может быть применимо и к сопровождению. В этом случае «ровность» аккомпанемента у него не носила абстрактного характера, а была производным результатом взаимокомпенсирующих темповых отклонений при правильном соотношении метрических долей, допускающих перемены частоты метрической пульсации и даже в исключительных случаях ее перебои из-за неподготовленного замедления фермат. Со свободным чувством метра, например, связаны первые шесть тактов полонеза ми-бемоль минор, соч. 26. *Accelerando* зловеще вопросительных мотивов в нем противопоставляются *poco ritenuto* повторяющихся аккордов, особенно тревожно звучащих при контрастном сочетании замедления темпа и усиления звучности (*ritenuto e crescendo*). Внутренняя напряженность музыки, передаваемая агогикой и динамикой, предшествует взрывной динамической волне, приводящей к трепетному *agitato*. Внезапная фермата позволяет резко усмирить стихию мятежного чувства и закончить первый раздел на *piano*. Шопен так объяснял принцип *rubato*, применяемый в крупных масштабах: «Допустив, что пьеса длится столько-то минут, можно частности менять, если в целом соблюдена длительность»³.

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

¹ *Niecks*. P. 339.

² *Ibid.* P. 101 – 102.

³ Ленц В. Великие пианисты-виртуозы нашего времени // Русская музыкальная газета. СПб., 1910. № 24 – 25. С. 565.

голосную ткань, в которой темпо-ритмические отклонения относятся ко всей фактуре, и забота Шопена о соблюдении такта в аккомпанементе со свободной экспрессией мелодии не дает нам основания приписывать ему узкое понимание этого средства агогики как искусства музыкальной независимости рук. По этому случаю И. Гофман писал: «...Я вижу лишь очень мало случаев, где вы смогли бы применить такого рода искусство, и еще меньше я вижу вытекающих отсюда преимуществ»¹. Таким образом, *rubato* трактовалось Шопеном как диалектическое единство уклончивости и стабильности, при котором метроритмическое постоянство исполнения сопровождается адаптацией ритма и частоты равномерной метрической пульсации к объективным требованиям выразительности.

Орнаментика

Искусству звукового орнамента Шопен придавал очень большое значение. Украшения для него были средством усиления музыкальной экспрессии, которым необходимо пользоваться с большим чувством меры. Ленц писал: «Если он употреблял какое-нибудь украшение, что случалось редко, всегда это было апофеозом хорошего вкуса»². У Шопена, по словам Микули, была «слабость», проявлявшаяся в том, что, играя при учениках ноктюрны Фильда, он обыкновенно «импровизировал самые очаровательные украшения», но выражал недовольство, когда другой артист позволял себе подобные вольности по отношению к его произведениям, даже если это был Лист³. Если с точки зрения Шопена ноктюрны Фильда иногда и нуждались в некотором обогащении тематизма, то его сочинения настолько совершенны, что не терпят никаких украшательств. Именно это сознание непогрешимости своего вкуса дало Шопену право заявить Листу, что «ему следует играть его сочинения так, как они написаны, или не играть их вовсе»⁴.

Шопеновская орнаментика — неотъемлемое свойство мелодики, особая область неистощимой фантазии композитора. Ее истоки в баховской орнаментации, итальянской колоратуре и импровизационности

¹ Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961. С. 166.

² Из воспоминаний Вильгельма Ленца о Шопене // Русская музыкальная газета. 1910. № 18 — 19. С. 458.

³ Niecks. P. 108.

⁴ Ibid.

польского фольклора. Она выполняет мелодическую и фактурную функции: опевая и расцвечивая опорные ноты мелодии, Шопен обогащает и вариационно развивает свой тематизм посредством *мелодического* орнаментирования; вместе с тем — он динамизирует и гармонически насыщает звучание музыкальной ткани с помощью украшений, имеющих не только мелодическое, но и *фактурное* значение. Особенно часто звуковое убранство использовалось Шопеном при повторном проведении фраз, что придавало музыке импровизационный характер. Вспомним, например, орнаментальное варьирование в ноктюрнах или каскады узоров в *Larghetto* концерта фа минор.

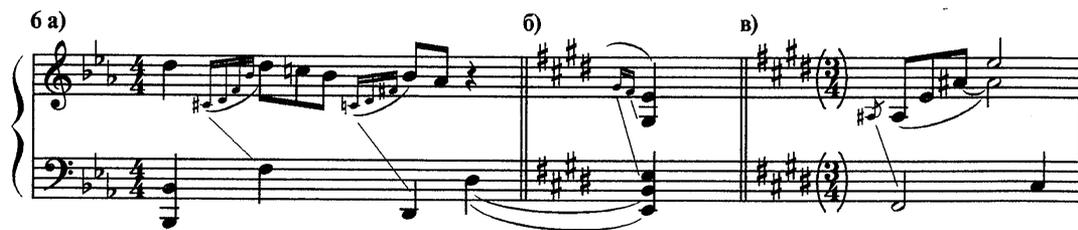
Мелизмы и сложный орнамент применялись им очень целесообразно, а манера их исполнения аналогична вокальной. По словам Микули, «для исполнения группетто и апподжиатур (форшлагов и задержаний. — В. Н.) он рекомендовал образцы пения итальянских певцов»¹.

Принцип пения колоратуры староитальянской певческой манеры общеизвестен. Все виды украшений исполнялись с умеренной быстротой при плавном соединении с окружающими их звуками. Этим достигалась пластичность общей мелодической линии. С удовлетворением, например, отметил Шопен в одном из выступлений К. Гладковской два группетто, которые она спела «не так коротко, как Мейерова, а протяжно», словно это были «хорошо пропетые восемь нот»². Время для украшений отводилось (как и у Баха) за счет длительности главной, акцентированной ноты, что относилось к исполнению форшлагов, аншлагов (форшлага снизу, состоящего из двух вспомогательных нот, расположенных вокруг главной ноты), шлейферов (поступенное движение двух — трех вспомогательных нот), мордента, *arpeggiato* и более сложных украшений.

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

¹ *Niecks*. P. 184 — 185.

² *Шопен Ф.* Письма. С. 179.



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



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

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

Вопрос исполнения трели с основной или с верхней вспомогательной ноты у Шопена находит свое решение в зависимости от контекста.

Если главной ноте трели предшествует форшлаг: , шлейфер из трех нот, последняя из которых является верхней секундой главного звука: , шлейфер из 11 нот и упомянутого форшлага: , а также шлейфер из двух нот, последняя из которых предваряет основную ноту: , то трель всегда необходимо начинать с верхней вспомогательной ноты. В остальных случаях, чтобы не исказить мелодический рисунок, трель следует играть с основной ноты. Нередкое проставление Шопеном форшлага на уровне главной ноты трели свидетельствует о том, что он пользовался также и этим видом трели. Частое завершение данного украшения нахшлагом Шопен выполнял по классическому образцу в счет длительности трели:



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

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

О темпах

В выборе темпов Шопен избегал крайностей. Он был против чрезмерно быстрого и медленного движения музыки, равно как и против необоснованных ускорений и замедлений. В слишком быстрых темпах музыкальное развитие его произведений утрачивает естественную плавность, пассажи — мелодическую выразительность. Статичность же несвойственна ему вовсе. Поэтому произвольная трактовка темпа шопеновских сочинений, в которых их характер и музыкальное изложение сами определяют тот или иной темп, обычно противоречит авторскому замыслу. В этой связи упомянем обозначение Шопеном *Largo* к прелюдии ми-бемоль минор, которое отсутствует во всех изданиях, кроме оксфордского (настоящий же ее темп *allegro*). Названная прелюдия по содержанию и фактуре родственна финалу сонаты си-бемоль минор, и *Largo* в упомянутом случае — предписание для Стирлинг, чтобы она учила пьесу в медленном темпе, а не результат пересмотра композитором характера музыки прелюдии, как это представлялось А. А. Соловцову.

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

Шопеновские метрономические указания порой не соответствуют темпам, в которых мы привыкли воспринимать его музыку, и объяснением тому служит несколько причин. Во-первых, в индивидуальном ощущении характера движения музыки допустимо в некоторой степени отклонение от предлагаемого темпа. Во-вторых, словесные темповые обозначения у Шопена не всегда совпадают с метрономическими. В подтверждение этого Пауль Бадура-Шкода, например, приводит темпы *Larghetto* концерта фа минор, соч. 21, с метрономическим указанием $\text{♩} = 56$, ноктюрнов до-диез минор, соч. 27 № 1 — $\text{♩} = 42$, ре-бемоль мажор, соч. 27 № 2 — $\text{♩} = 56$ и этюда ми мажор, соч. 10 № 3, в первом его издании — $\text{♩} = 100$ (!). На этюде соч. 10 № 3 Бадура-Шкода показывает «эволюцию» в расхождении словесного и метрономического указаний:

«В названном этюде соч. 10 № 3 в рукописи было темповое замечание "*Vivace*", замененное позднее на "*Vivace ma non troppo*", в первом издании окончательно уступившее место "*Lento ma non troppo*", где *Lento* не соответствует метрономическому указанию: $\text{♩} = 100$ »¹. Пересмотр

¹ *Badura-Skoda P. Schlanker, meine Herren! // Chopin Jahrbuch. Wien, 1956. S. 22.*

Шопеном собственных темповых обозначений — явление нередкое. Когда в прелюдии си минор композитор зачеркивает *Largo*, заменяя его на *Lento assai*, то, по мнению Артура Хедли, он «просто предлагает играть ее очень медленно — указание, которому ни один пианист из ста не следует»¹. В этюде соч. 10 № 9 первоначально указанный в автографе темп *Presto* уступил место *Allegro molto agitato*, упреждающему чрезмерную быстроту исполнения.

Несоответствие метрономических указаний Шопена нашему представлению о его темпах отчасти объяснимо тем, что гулкая акустика современных залов и инструменты, требующие значительных усилий при звукоизвлечении, понуждают многих пианистов придерживаться более умеренных темпов. Не нужно забывать, что Шопен сочинял и исполнял музыку на инструментах с более податливой клавиатурой² и редко выступал в больших залах.

Динамика

Шкала динамических указаний Шопена включает в себя *ppp* и *fff*. Под его пальцами инструмент, как выразился Луи Винней, переживал тысячу превращений — «от нежного туше, которое можно сравнить с паутиной, до эффектов самой величественной силы...»³. Однако предпочтение им оказывалось средним градациям динамики. В занятиях с учениками Шопен уделял много внимания *mf*, *mp*, *p*, *sotto voce*, *mezza voce*. Он не любил громкой игры и ценил больше внутреннюю логику музыкального развития. По словам Гутмана, его учитель «играл в основном тихо и весьма редко *fortissimo*. Полонез ля-бемоль мажор, например, он не исполнял с такой силой, как мы привыкли его слышать. Так, известные октавные пассажи он начинал *pianissimo* и продолжал без сколько-нибудь заметного усиления звучности»⁴.

Шопеновское *forte* находилось в прямой зависимости от *piano* и достижение впечатления громкой игры не требовало больших физических затрат от мастера тончайших звуковых градаций. Можно, на-

¹ Frederic Chopin: the man. London, 1966. P. 20.

² Шопен говорил: «...Когда я достаточно здоров, для того чтобы найти свое собственное звучание, мне нужен один из инструментов Плейеля» (*Niecks*. P. 105). От Ленца известно, что его учитель никогда не давал уроков на другом инструменте, а его ученики «должны были обзавестись Плейелем» (*Ibid*. P. 104).

³ Шопен Ф. Письма. Комментар. на с. 300.

⁴ *Niecks*. P. 97.

пример, привести слова Мошелеса: «...*Piano* Шопена было так нежно, что он не нуждался... в громком *forte* для достижения желаемого контраста»¹. Игра Шопена служит поучительным примером установления гармоничного согласия между физическими данными пианиста и стилем его игры. Будучи не в состоянии физически достичь большой силы звучания, в которой нуждаются многие его произведения, он редко прибегал к ней и играл их своим «иллюзорным» *forte*, оптимальность которого носит не абсолютный, а психологический характер. «Те, кто слышал Шопена, — рассказывает Матиас, — могут сказать, что ничего подобного они не встречали. Какая виртуозность! Какая сила! Да, какая сила! Но она длилась несколько тактов; и какой подъем и вдохновение! Все человеческое существо вибрировало. Инструмент жил интенсивнейшей жизнью. Это вызывало в вас дрожь»².

Распространена точка зрения музыковедов, объясняющая нелюбовь Шопена к громкой игре только его физической слабостью; однако это не совсем верно, так как характер шопеновской динамики во многом определялся характером и эстетикой его игры. Сам Шопен как-то весело заметил: «Существует всеобщее мнение, что у меня слишком тихая игра или, лучше сказать, слишком деликатная для не привыкших к подобной игре здешних музыкантов. Такой упрек вызван моим нежеланием дурно обращаться с инструментом: нельзя достичь прекрасного только с помощью силы»³. Дело, конечно, не только в нежелании «дурно» обращаться с фортепиано. Шопен никогда не упускал из виду психологию слушателя как активного сопереживателя, соучастника исполнительского процесса. И понятны слова Е. Шереметевой, писавшей 30 октября 1842 года о своем впечатлении от игры этого удивительного художника на одном из уроков: «Сознаешь, что он гений несравненно более высокий, чем те, которые ошеломляют и надолго утомляют. Он может играть весь день, и не скажешь: "Довольно!". — Все эти звуки идут прямо к сердцу...»⁴

В рецензии на первое выступление Шопена в Вене сообщается, что его игра носила характер «известной скромности», что он «маркирует лишь слабо, как человек, беседующий в обществе рассудительных людей без какого бы то ни было риторического апломба, считающегося необходимым у виртуозов»⁵. Немцам его манера игры *mezzo voce* была

¹ Ibid.

² Hedley A. Chopin. London, 1947. P. 119.

³ Badura-Skoda P. Op. cit. S. 17.

⁴ Письма Е. С. Делер. С. 137.

⁵ Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. С. 153.

непривычной, так как казалась слишком утонченной для их слуха, привыкшего к *forte* абсолютного звучания и к *piano* малой дифференциации. Не случайно сам Шопен впоследствии связывал громкую игру с немецкой школой. От Хипкинса мы узнаем, что, прослушав Арабеллу Годар (девочку семи — девяти лет), Шопен сказал: «Почему она играет как немка?» Последними его словами, относящимися к матери Арабеллы, были: «Никогда не позволяйте ребенку играть громко»¹. Шопен ясно представлял себе отрицательное последствие чрезмерного использования громкой звучности. К тому же, как артист, наделенный строжайшим чувством меры проявления эмоций, по словам Листа, «настороженный в отношении всего, касающегося интимных реликвий», он избегал эмоциональных и связанных с ними динамических излишеств. Вот почему энергия его игры была лишена грубости, а нежность — жеманства.

Сознавая связь исполнительского процесса с реакцией слушателя, Шопен обращался к его духовному миру и воображению. Своей игрой он как бы увлекал слушавшего к музыкальным красотам, давая ему пищу для собственной эмоциональной оценки слышимого. Для того чтобы активизировать ответную реакцию аудитории, Шопен обходился без всякого рода преувеличений и аффектации. Именно в таком смысле следует истолковать ответ Шопена Ленцу, вызванный критическими замечаниями последнего по поводу исполнения сонаты Бетховена ля-бемоль мажор, соч. 26: «Я намекаю (*j'indique*)... слушатель сам должен довершить (*parachever*) всю картину»².

Игра Шопена была исполнена внутреннего огня. Ему не нужна была громоподобная звучность. От его музыки, как выразился Бадура-Шкода, исходит «внутренняя динамика напряжения, а не простой расход энергии», и иной пианист, исполняя ее на *piano*, достигает большей выразительности, чем кто-либо другой при *forte*³. Исходя из этого, Бадура-Шкода рекомендует (к чему присоединяемся и мы) пианистам в своей работе упражняться дополнительно в рамках динамической шкалы, свойственной шопеновской манере игры.

Шопеновское *ff* соответствует обычному *mf*.

Шопеновское *f* соответствует обычному *mp*.

Шопеновское *pp* находится на грани предела слышимости.

¹ *Hipkins. How Chopin played. P. 6.* Не принимая характера динамики немецкой школы своего времени, в целом Шопен относился к ней с большим уважением, о чем свидетельствуют слова, сказанные им Ленцу: «Есть только одна школа, немецкая...» (*Ganche E. Frederic Chopin. Paris, 1937. P. 337*).

² См.: *Lenz. S. 39.*

³ *Badura-Skoda P. Op. cit. S. 18.*

Шопен необычайно тонко владел звуковыми градациями в рамках *piano*, что является характерным признаком мастерства истинных музыкантов прошлого и настоящего времени (Лист, А. Н. Рубинштейн, Паде-ревский, Скрябин, Дебюсси и др.). Искусство тихой игры позволяло ему не только достигать впечатления *forte* при незначительной затрате усилий, но и обогащать звуковую палитру фортепиано разнообразием красок, та-ящихся в пределах *piano*, легкого, но не беззвучного. Хипкинс сообщает: «Его нюансы представляли собой видоизменения звука, уменьшавшегося до слабейшего, но всегда отчетливого *pianissimo*»¹. О шопеновском *piano* говорит и Перуцци: «Крайняя утонченность была особенностью, а *pianissimo* удивительно: каждая нотка ясна, как звук колокольчика»².

Был бы неверным вывод, что Шопен требовал от учеников исполнения исключительно в «тихих тонах». Неприятие динамических излишеств не означало для него отказ от *forte* вообще. Со слов очевидца Н. Ф. Христианович рассказывает о случае с молодым пианистом, который, стараясь произвести хорошее впечатление, нажал левую педаль и прожужжал, почти прошептал страстное, энергическое скерцо си минор. Когда он кончил, Шопен «...измерив своими насмешливыми голубыми глазами трехсаженного пианиста, сказал с худо скрытой досадой, но с шуточной, милой улыбкой: "Будь у меня ваши мускулы, как бы я приударил!"»³

Игру и музыку выдающегося художника отличали разнообразие и выразительность динамических оттенков и кульминаций. В динамических нюансах, по свидетельству Микули, Шопен был чрезвычайно требовательным к передаче «постепенного увеличения и уменьшения силы звучания». Его динамике свойственна волнообразная природа. Неоднократно слышавший игру Шопена Хипкинс отметил не только зависимость его *forte* от тончайшего *piano* и *pianissimo*, но и «всегдашнюю волнообразную линию» (*always a waving line*) в *crescendo* и *diminuendo*⁴. Звуковые нарастания и спады в музыке и игре польского мастера часто сочетались с ускорениями и замедлениями, с *tempo rubato*, о чем Мошелес писал: «...В его игре не чувствуется недостатка оркестровых эффектов, требуемых немецкой школой; вместе с тем она подвижна увлеченностью певца, который следует не столько за аккомпанементом, сколько за своими собственными порывами»⁵.

¹ *Hipkins*. P. 5.

² *Niecks*. P. 339.

³ Христианович Н. Ф. Письма о Шопене, Шуберте, Шумане. М., 1876. С. 22.

⁴ *Hipkins*. P. 7.

⁵ *Moscheles Ch.* Op. cit. Vol. 2. P. 53.

Относительная динамическая разряженность, встречаемая в некоторых пьесах и музыкальных эпизодах композитора (первые темы баллад фа- и ля-бемоль мажор; начальный период си-мажорного раздела скерцо си минор; прелюдия ля мажор и ля минор и т. д.), выражает состояния покоя, затаенность эмоций, размышления. Но музыкальная драматургия Шопена связана с интенсивными переживаниями, передаваемыми многообразной кульминационной динамикой. Его кульминации условно можно свести к трем типам: 1) кульминации, возникающие в результате постепенного и продолжительного нагнетания силы звучания (например в разработке первой части сонаты си-бемоль минор); 2) кульминации-«вспышки» как следствие внезапного и кратковременного усиления звучности (это имеет место в конце первой баллады или ноктюрна соч. 9 № 1). Матиас обращал внимание на то, что в игре его учитель обладал необычайной силой, проявлявшейся словно «вспышки»¹. На фоне средних звуковых градаций эруптивная динамика производила на слушателей сильное впечатление. 3) Как об особых, «несиловых» кульминациях, подчеркнутых минимумом звучности, говорит В. Цуккерман о «тихих» шопеновских кульминациях, отмеченных нередко композитором *dolcissimo* и *delicatissimo*². Они передают интимную лирику разнообразных оттенков. Среди них музыковед образно перечисляет кульминации «глубокого раздумья» (прелюдия си минор, т. 13–14), «особой утонченности и затаенности чувства» (ноктюрн ми мажор, т. 20), «прощального и тоскливого замирания» (этюда ля-бемоль мажор, соч. 25, т. 11 от конца) и т. д.³. Истаивания, замирания звучания в кульминации — характерный вокальный прием, успешно используемый также в инструментальном исполнительстве.

Помимо *crescendo* и *diminuendo* Шопен применял *rinforzando*, *sforzando*, *smorzando*. При использовании очень разнообразных акцентов, как пишет Карасовский, преувеличения в акцентировании были Шопену ненавистны, поскольку, по его мнению, это «лишает игру поэзии и придает ей оттенок дидактического педантизма»⁴.

Частое выделение синкоп у Шопена сопутствовало артикуляционным и гармоническим моментам.

¹ Niecks. P. 97.

² Цуккерман В. Заметки о музыкальном языке Шопена // Фридерик Шопен. Статьи и исследования. М., 1960. С. 64.

³ Там же.

⁴ Niecks. P. 187.



В акцентах на третью и вторую долю в мазурках проявляется национальный характер его музыки. Подобные акценты на слабых долях такта вызывали удивление у его современников. Шарль Галле сообщил Никсу об интересном споре между ним и Шопеном по вопросу акцентирования. Он заметил автору мазурок, что тот часто играет их на 4/4 вместо 3/4. Шопен сначала этому не поверил, а потом допустил справедливость замечания и, рассмеявшись, сказал, что «это национальная особенность»¹. Оживленный диспут вызвал Мейербер, оставшийся при своем мнении: мазурка соч. 33 № 3 написана... на две четверти!

Аппликатура

О том, какое решающее значение Шопен придавал правильной аппликатуре, убедительно сказано в «Метóде». Шопеновская аппликатура необычайно осмысленна музыкально и вместе с тем удобна для игры. «Прелестен. Но для пальцев ужасен», — писал Шопен 18 сентября 1830 года Т. Войцеховскому о квинтете Л. Шпора из-за невозможности для себя найти аппликатуру к фортепианной партии².

Художественная необходимость обусловила новые принципы применения пальцев, не совпадавшие с представлениями об аппликатуре

¹ Niecks. P. 102.

² Шопен Ф. Письма. С. 173.

таких музыкантов, как Калькбреннер (хотевший пройти с Шопеном трехлетний курс занятий, чтобы поправить «злоупотребления» в аппликатуре), Мошелес, Мендельсон и др. Интересна в этой связи заметка об игре Шопена в английской газете «Edinburg Advertiser» от 6 октября 1848 года. «Выступления г-на Шопена требуют самого тонкого описания, ибо никто не сравнится с ним в утонченности звучания или в легкости пассажей. Они кажутся восхитительными для слуха, привыкшего к «молоткам и клещам» современной школы. Не в наших возможностях проникнуть в его систему игры, но мы можем заметить, что в то время как все другие пианисты стараются уравнивать свои пальцы в силе, г-н Шопен задается целью утилизировать их возможности. Исполнение им гамм, трелей, равно как способ скольжения пальца с одной клавиши на другую и переключивание третьего пальца за четвертый, соответствуют этой идее»¹.

Вот общеизвестные принципы шопеновской аппликатуры: охват возможно большего количества клавиш при одном положении руки, принципиально новое использование крайних пальцев на черных клавишах, взятие нот первым пальцем после пятого и наоборот, связанное со сменой позиции руки и с попеременным чередованием расширенного и собранного ее положения; последовательное извлечение одним пальцем нескольких звуков как при скольжении с черной клавиши на белую, так и при переходе с одной белой клавиши на другую; переключивание через короткие пальцы более длинных; использование звуковых возможностей каждого пальца. Данные аппликатурные принципы можно проиллюстрировать следующим образом.

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

10 а) Концерт e-moll op. 11, ч. II

6) Концерт f-moll op. 21, ч. I

The image contains two musical excerpts. The first, labeled '10 а)', is from Chopin's Concerto in E minor, Op. 11, Part II. It shows a melodic line on a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notes are E5, F#5, G#5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C7. Fingering numbers 1, 1, 1 are placed above the first, fifth, and ninth notes respectively, indicating the use of the thumb and pinky on black keys. The second excerpt, labeled '6)', is from Chopin's Concerto in F minor, Op. 21, Part I. It shows a melodic line on a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb, Eb). The notes are Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6, Ab6, Bb6, C7. Fingering numbers 2, 3, 3, 3, 1, 8, 3, 1 are placed above the notes, indicating the use of the second, third, and eighth fingers on black keys.

¹Bone A. Jane Wilhelmin Stirling. London, 1960. P. 81.

Концерт е-молл ор. 11, ч. I

в)

2. Взятие двух нот одним пальцем одновременно:

11 а) Прелюдия № 7 ор. 28

б) Скерцо ор. 39

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

12 а) Ноктюрн ор. 37 № 1

б) Этюд № 1 («Три новых этюда»)

4. Скольжение пальцев с черной клавиши на белую:

13 а) Ноктюрн ор. 34 № 2

б) Ноктюрн ор. 55 № 1

5. Аппликатура широких расстояний:

14 [Allegretto] Этюд ор. 10 № 11

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

15 а) Allegro Этюд ор. 10 № 1

6) [Andante] Ноктюрн оп. 55 № 1

7. Перекрещивание и переключивание пальцев, практиковавшие-ся клавесинистами и избегаемые школами классического направления:

16 а) Этюд оп. 10 № 2

6) [Lento] Ноктюрн оп. 48 № 1

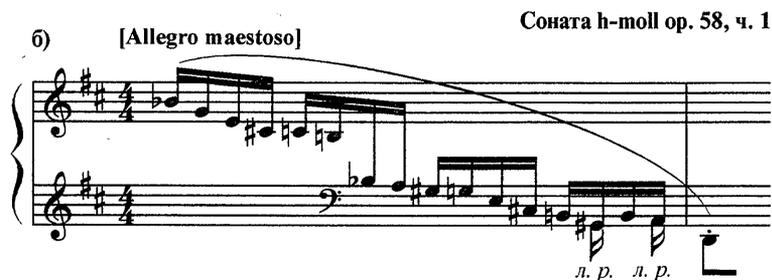
8. Беззвучная подмена пальцев на одной клавише при абсолютном *legato*:

17 а) [Lento assai] Прелюдия оп. 28 № 6

6) [Largo] Вариации В-дур оп. 2

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

18 а) [Andante] Ноктюрн оп. 62 № 1



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

Педализация

Педальные находки своих предшественников Шопен наряду с Листом и Шуманом развил и довел до уровня богатейшей палитры красок фортепиано¹. Употребление им педали в сочетании с гармоническим фоном к поэтическому *cantabile*, разнообразной динамикой и артикуляцией, как и контрасты педальной и беспедальной звучности — подлинные художественные открытия, в дальнейшем получившие свое развитие в фортепианном творчестве Дебюсси, Равеля, Скрябина и др. Широкое применение демпферной педали было обусловлено желанием обогатить фактуру и колорит. Невозможно добиться одними руками того богатства и объемности многопланового звучания, которые могут быть достижимы при участии педали этого вида². Сознвая, что не все доверенное лишь рукам звучит хорошо, Шопен, например, отвергает первый вариант своего этюда ля-бемоль мажор, соч. 25 № 1, где ноты верхнего голоса выписаны четвертями. В результате такого изложения наметилась слишком четкая грань между мелодией и гармоническим фигурационным фоном. Недовольный первоначальной записью, он зачеркивает штили. Мелодический контур от этого не пострадал: он словно рождается из недр гармонии, а движение музыки приобретает полетность.

¹ Определяющую роль в возникновении романтической трактовки педализации сыграли приемы бетховенского стиля исполнения. Эстетическая оправданность задержания басов при смене или смешении разных гармоний контрастной педализации, продления звучания на паузе, взятия демпферной педали при игре *staccato* и *portato*, сочетания гармонии с неаккордовыми звуками после Бетховена стала очевидной.

² Впечатление «стереозвучания» фортепиано создавали у слушателя Бетховен, Фильд, Крамер, Мошелес и другие музыкальные предшественники, но оно еще не превращалось у них, как у Шопена, в неотъемлемую стилевую черту.

Если еще принять во внимание тот факт, что изображение Шопеном длительности звука, паузы и штриха *staccato* и *portato* нередко приурочено к использованию демпферной педали, то становится совершенно ясно, что запись его музыки неразрывно связана с педальным замыслом ее исполнения, без чего в большинстве случаев оно невозможно. Как иллюстрацию к данному утверждению можно привести забавный случай с Шопеном, оказавшимся беспомощным за инструментом, педали которого были временно изъяты. «Однажды на одном из званых вечеров в Париже его попросили сыграть. Согласившись, он, к своему удивлению, обнаружил отсутствие педалей. Их отослали на ремонт. Дилемму (играть или нет) разрешил Лист, случайно оказавшийся там же. Он заполз под рояль и, в то время как Шопен играл, приводил в движение механизм, к которому должны были быть прикреплены педали, так искусно, что их отсутствие вовсе не чувствовалось! Он шел на "унижение" ради победы своего друга»¹.

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



Беспедальная звучность использовалась как контраст к педальной и была своеобразным колористическим средством. В следующем случае сочетается одновременно контраст различных артикуляционных приемов с противопоставлением педальной и беспедальной звучности. *Staccato* и отсутствие педали при исполнении заключительных шест-

¹ Fink H. Chopin and other musical essays. New York, 1889. P. 28.

надцатых придают большую динамичность и рельефность музыкальному окончанию прелюдии № 18 соч. 28:

20 [Molto allegro]

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

21 [Lento]

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

22 Presto

Левая педаль была для Шопена прежде всего средством колорита, а не динамики. *Piano* он учил извлекать без ее помощи, преимущественно пальцами. Как о недостатке игры говорит он о том, что молодой Тальберг *piano* выполняет «педалью, а не рукой»¹. Указаний брать левую педаль, к сожалению, в авторских ремарках почти нет, а ведь современников Шопена изумляло его искусство применять левую педаль отдельно и одновременно с правой. Мармонтель пишет: «Шопен пользовался педалями с чудесным чувством меры. Он часто сдваивал их, чтобы добиться нежной, завуалированной звучности. Но еще чаще он употреблял их поочередно для блестящих пассажей, выдержанных гармоний, глубоких басов, пронзительных, сверкающих аккордов или, кроме того, он пользовался одной малой педалью для легких шелестов»². В экземпляре Людвиги Енджеевич есть шопеновская запись карандашом *in due Ped.*, то есть правая педаль вместе с левой, сопутствующей исполнению орнаментальных пассажей *dolcissimo*, а также *smorzando* коды ноктюрна соч. 15 № 2.

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

Применение педали для него не значило злоупотребления ею или ее недостаточности. Штрейхер вспоминает: «Он также достиг высшего мастерства в применении педали и был необычайно строг в отношении ее неправильного использования...»³ Воздерживаясь от слишком частых педальных наслоений, Шопен, однако, нередко исполнял на одной педали различные пассажи и мелодии с негармоническими нотами на фоне общей гармонии.

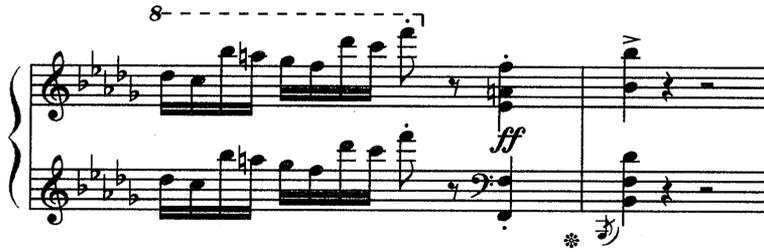
Прелюдия оп. 28 № 16

23 a) [Presto con fuoco]

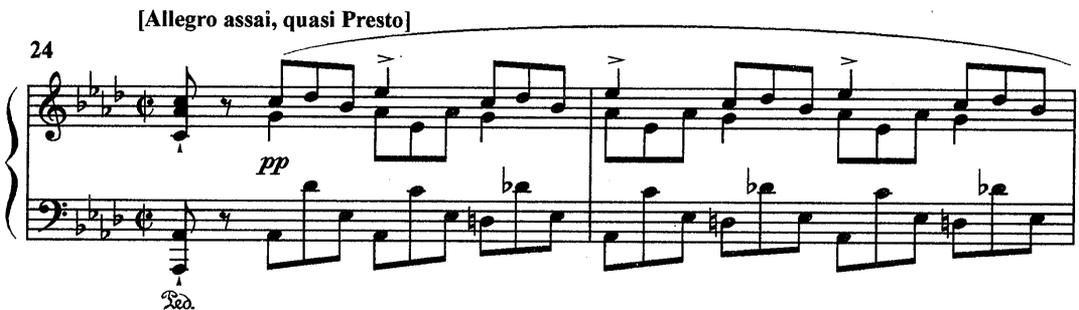
¹ Шопен Ф. Письма. С. 203.

² Marmontel A. Le pianistes celebres. P. 4—5.

³ Niecks. P. 341.



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



Несравненный поэт фортепиано много уделял внимания мастерству применения педали, считая, что «верному ее использованию учатся всю жизнь»¹.

Артикуляция и фразировка

Уподобляя музыку человеческой речи с присущей ей смысловой цельностью и пунктуацией, Шопен в занятиях с учениками обращал внимание как на достижение взаимосвязи элементов музыкальной речи

¹ Из воспоминаний Перуцци. *Niecks*. P. 341.

(«Один абстрагированный звук не создает музыки, как отдельное слово не создает языка»), так и на ее синтаксическое членение. Определение границ фраз и ее составных частей обуславливали, по его мнению, музыкально осмысленную игру. «Плохая фразировка псевдомузыканта, — говорил он, — показывает, что музыка не его родной язык, а что-то чуждое, непонятное ему, и что, следовательно, он подобен чтецу, говорящему на языке, которого не знает»¹. Вычурной фразировке им предпочиталась естественная, лишенная фальши и декламаторства. Советуя ученикам: «Играйте, как вы чувствуете», он, — пишет Микули, — «ненавидел то, что называется ложным чувством»². После исполнения Ленцем темы вариаций первой части сонаты Бетховена ля-бемоль мажор, соч. 26, первоначально пройденной с Листом, Шопен заметил: «...Разве можно говорить так напыщенно (*si declamatoirement*)?»³ Большое внимание он уделял передаче фраз широкого дыхания, о чем сказано в разделе «Искусство звукоизвлечения и "пения" на фортепиано» (см. с. 39).

В занятиях с учениками Шопен проходил сочинения Баха, Скарлатти, Моцарта, Бетховена, Вебера; с «Хорошо темперированным клавиром» не расставался всю жизнь. Но ведь исполнять такие произведения, как прелюдии и фуги Баха, сонаты Моцарта, невозможно, не зная артикуляционной закономерности стиля этих композиторов. Хотя артикуляция в то время не была разработана как теория, прозорливость и интуиция, классическая организованность музыкального мышления, воспринятая с детства от Войцеха Живного при изучении Баха и Моцарта, открывали ему многое в понимании творчества музыкантов прошедших эпох. Обращаясь к Фонтане, он писал: «И так как я ничем не занят, то вношу исправления в парижское издание Баха, [исправляя] не только ошибки *graveur*'а, но также правлю и ошибки, законченные теми, которые якобы понимают Баха (я не претендую на то, что понимаю лучше, но убежден, что иногда угадываю)»⁴. Не исключено, что речь здесь идет об исправлении неточностей и артикуляционных, ибо отсутствие баховских указаний на этот счет порождало различные толкования редакторами его музыки.

Шопеновская артикуляция связана не с одним лишь разнообразием приемов игры. Тот или иной прием еще не сообщает исполнению нужную выразительность. Вокально-речевое начало музыки Шопена

¹ Свидетельство Микули: *ibid.* P. 187.

² *Ibid.*

³ Русская музыкальная газета. 1910. № 18 — 19. С. 462.

⁴ Шопен Ф. Письма. С. 342.

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

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

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

Фантазия оп. 49

25

У Шопена встречается одновременное сочетание фразировочных и артикуляционных лиг в тех случаях, где одинаково важно передать

единство линии музыкального развития и выявить составляющие ее тематические звенья:



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

[Doppio movimento] Соната оп. 35 ч. I

27

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

28 а) [Allegretto] Баркарола оп. 60

б) Lento Мазурка оп. 63 № 2

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

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



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

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



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

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

31 [Presto] Прелюдия оп. 28 № 12

В ярко выраженной гомофонной музыке, как, например, в начале баллады № 1, *legato* и *staccato* у Шопена оттеняют первый и второй план фактуры (мелодию и аккомпанемент). Переход от *legato* к *staccato* и наоборот часто приурочен к моменту наступления сильного времени. Ему сопутствует либо «опорная» лига, либо акцентирующий знак *staccato*:

32 а) Соната оп. 35, ч. II

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

33

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

34 [Allegro molto agitato]

С целью подчеркнуть динамическую вершину Шопен иногда отторгает опорный тон от предшествующей мелодической линии внутримотивной цезурой. Обычно отторгнутому тону в таком случае предшествует динамика нарастания, а вслед за ней намечается спад напряженной

звучности. В примере из этюда ми мажор соч. 10 № 3, перед динамической вершиной нарастание звучания передано уплотнением фактуры, указаниями *crescendo*, *diminuendo*, *con forza*, *ff*; комбинированным штрихом *staccato* и *legato*, агогическими нюансами *stretto* и *tenuto*, то есть целым комплексом выразительных средств.

Подводя итог всему сказанному о Chopin'sкой артикуляции, можно выделить четыре основных фактора различных ее видов; 1) вокальное и речевое начало; 2) свободная трактовка композитором метрической основы музыки, а также своеобразие ритмики; 3) разные типы динамики; 4) дифференциация фактурных пластов. В музыке Шопена часто невозможно выделить только одну причину, вызывающую тот или иной вид артикуляции; их бывает несколько. Больше того, названные исполнительские компоненты в музыке Шопена взаимосвязаны, ибо речевая выразительность вбирает в себя интонационное богатство и ритмическую гибкость человеческой речи, ее частую уклончивость от монотонно повторяющихся акцентов. Так, артикуляционные средства выразительности в Chopin'sких мазурках обусловлены не только передачей танцевальности. Ю. Н. Тюлин справедливо замечает, что мазурки Шопена «все более и более теряют танцевальный характер и становятся средствами передачи лирических настроений»¹. По мнению исследователя, в мазурках танцевальность уступает место «речитации», а мелодическое начало в своем развитии «приобретает характер беспредельно льющейся человеческой речи»². Возможно, именно это побудило современницу Шопена Полину Виардо с ведома композитора переложить ряд его мазурок для голоса и фортепиано. Сам автор заметил в одном из писем о мазурках, вошедших в соч. 68: «...Они не для танца»³. Рассматривая некоторые случаи музыкального произнесения в произведениях Шопе-

¹ Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена. Л., 1968.

² Там же.

³ Шопен Ф. Письма. С. 199.

на, можно заметить их сходство с приемами артикуляции, встречаемыми в инструментальной и вокальной музыке XVII — XVIII веков. Шопен применяет и творчески развивает искусство штриха композиторов прошлой эпохи. И то, что из-за тяготения композитора к внутренней цельности мелодии и плавным переходам от одного построения к другому штрихи в его музыке не столь разработаны, как в сочинениях Баха, а порой, в связи с использованием педали, носят свой особый характер, — нисколько не умаляет их выразительного значения.

Полифоническая техника

В представлении Шопена гомофония неразрывна с полифонией. В его произведениях, гомофонно-полифонических по своему складу, гомофонная структура, в которой аккомпанементу Шопен придавал не менее важное значение, чем мелодии, сочетается с подголосочной и контрастной полифонией¹.

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



Будучи величайшим мастером полифонической техники, Шопен связывал совершенствование пианистического мастерства с ее овладением. От Делакруа, во многом обязанного Шопену своим пониманием поэтической и логической сущности музыки, известны слова его музыкального друга-наставника о контрапункте и о том, что «фуга

¹ Забота Шопена о выразительном интонировании в аккомпанементе была, в частности, вызвана взаимообусловленностью сопровождения и мелодии, нередко возникающей из интонационных оборотов фона (например, этюд соч. 10 № 12, прелюдия соль мажор соч. 28).

является чистой логикой в музыке» и изучить ее — «значит понять основу всякого смысла в музыке»¹.

Ведущее место в педагогическом репертуаре им отводилось сочинениям Баха, над которыми следовало ученикам работать всегда. Баховские прелюдии и фуги были основным материалом Шопена в период его подготовки к собственным концертам. На вопрос Ленца: «Упражняетесь ли вы, когда приближается день концерта?» — он ответил: «Я закрываюсь на две недели и играю Баха. Это моя подготовка; я не разучиваю своих композиций»². Любовь Шопена к наследию Баха не случайна. Их музыку сближает полифоническое богатство, обнаруживаемое в гармоническом письме, пассажах и тематическом изложении.

Интенсивность полифонического начала музыки польского композитора связана, в частности, со скрытой полифонией. Интересны у Шопена примеры скрытых голосов в унисонном изложении мелодических фигураций прелюдии ми-бемоль минор № 14 и последней части сонаты си-бемоль минор (число примеров можно было бы продолжить), где их выполнение — дело исключительно пальцевой игры³.

Но нередко скрытые голоса у него возникают при использовании педали, продлевающей звуки, не выдержанные метрически. Многоплановая фактура в таком случае может вбирать в себя голоса и подголоски, не напечатанные в нотах. Для нас несомненно, что, интерпретируя свою музыку, Шопен ставил перед учениками задачи раскрытия многоголосного начала в тесной связи с педализацией. В нем он видел важнейший источник безграничных возможностей самовыявления художника за фортепиано. Это послужило основанием для Векелинга Драйя высказать мнение, что «внутренняя жизнь» гармоний, таящих в себе мелодии, подголоски и незримые голоса, позволяла польскому поэту фортепиано максимально выражать свою творческую фантазию и в силу этого довольствоваться только сферой данного инструмента⁴.

При исполнении полифонической ткани для Шопена было важно вскрыть разноплановость музыкальной структуры: проводить и одновременно различать по характеру звучания несколько музыкальных

¹ Делакура Э. Дневник. С. 156.

² См. в наст изд. с. 111.

³ В двух упомянутых примерах предугадывается тенденция беспедального пианизма. Отсутствие педализации у автора финала сонаты си-бемоль минор принципиально отлично от педальной звукописи «проносящегося ветра» в интерпретации А. Н. Рубинштейна.

⁴ Dry W. Chopin. London, 1926. P. 110.

линий; сочетать различные штрихи. Так, например, в работе над полифонической техникой им достигалась дифференциация различных фактурных планов в партии одной руки в этюдах соч. 10 № 2, 3, 6 и во втором из трех этюдов школы Мошелеса — Фетиса.

Мелодическая насыщенность шопеновской фактуры отвечала желанию распространить принцип певучей игры не только на мелодию, но и на различные виды фигурации, на всю музыкальную ткань. Шопену приписываются слова: «Все должно быть прочитано *cantabile*, даже мои пассажи. Все нужно опевать: басы, внутреннюю часть (фактуры. — В. Н.) и т. д.»¹.

Особый вид полифонической техники — «дуэтная» (ноктюрн соль мажор соч. 37 № 2, экспромт соль-бемоль мажор соч. 53 и др.) — предусматривает овладение пианистом техникой связной игры двойных нот в различных интервальных сочетаниях. Их трудность — в умении вести оба голоса при попеременном чередовании узкого и широкого положения руки, в ее свободе, подвижности, гибкости и растяженности. Не случайно интервальное удвоение одноголосия терциями и секстами в Баркароле охарактеризовано К. Таузигом как «дуализм из двух нот, то есть двух лиц», как деление сольной партии «на два голоса или две души»². Сам Шопен игру двойных нот, в том числе и октав, рассматривал как двухголосие (*a deux parti*), а в гармонических комплексах видел многоголосную основу («Метóда»). Передача многоголосия в шопеновском аккордовом изложении зависит от умения слышать все голоса хорального письма, их горизонтальное развитие (например: Баркарола, этюд ля-бемоль мажор № 3 из «посмертных» и др.), без чего невозможно выразительное исполнение музыки «поющих гармоний».

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

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

¹ *Hipkins*. P. 19.

² Чернов К. Карл Таузиг // Русская музыкальная газета. 1905. № 25 — 26. С. 636.

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

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

ХАРАКТЕРИСТИКА ШОПЕНОВСКОГО МЕТОДА ЗАНЯТИЙ

Шопен преимущественно писал для фортепиано, видя в этом свое истинное предназначение. Не ощущая тяготения к оркестровой звучности и тем более не желая уподоблять фортепиано оркестру, он воплощал свои замыслы на инструменте, которому посвятил свою жизнь. Тематическая насыщенность фортепианной фактуры его музыки (но отнюдь не перегруженная!), широкий охват звукового поля, а также возможность (менее доступная оркестру) передачи разнообразных интимных чувств с помощью характерных свойств шопеновского фортепианного стиля, подвластных независимым и непосредственно импровизационным импульсам солиста-интерпретатора, — полностью удовлетворяли необыкновенно яркую, колоссальную музыкальность композитора, который, по словам Скрябина, был «несравненно музыкальнее всех современников»¹. Эта приверженность художника любимому инструменту определяла его отношение к фортепианной педагогике, судьбы которой ему были далеко не безразличны. Получая скромные гонорары за свои сочинения, Шопен зарабатывал необходимые средства для жизни уроками. Нелегкий труд педагога для него был тяжелым вдвойне из-за слабого здоровья и занятости композиторским творчеством. И все же известные слова «заводить мельницу», «батрацкий труд», которыми он называл занятия с учениками, не вскрывают его подлинного мнения о преподавательском деле. Было бы неверным считать, что только материальная зависимость от уроков служила стимулом для педагогической практики Шопена. Он много думал о фортепианном искусст-

¹ Русская музыкальная газета. 1910. № 13. С. 353.

ве. Высказывания об исполнительстве и педагогике встречаются в его письмах, в воспоминаниях учеников и друзей. Большое значение Шопен придавал своей «Une Methode de Piano», Последней его волей была просьба сжечь незаконченные произведения, «за исключением начала методы», завещанной им Алькану¹ и Реберу, чтобы они «извлекли из нее хоть какую-нибудь пользу»².

Талантливые ученики Шопена: Гутман, Обрескова, Матиас-Дюбуа, Телефсен, Потоцкая, Чарторыская и др., с которыми он занимался безвозмездно, — были одновременно и его друзьями. С ними у него происходило общение на основе единодушного влечения к музыке, при котором урок утрачивает свое обычное значение. Их беседы, занятия и музицирование несли в себе черты творения в искусстве. «Мой муж, — вспоминает Перуцци, — просил его давать мне уроки, но он всегда отказывался... и давал их; таким образом я разучила с ним много вещей, среди которых были два его концерта»³. При частых встречах с Перуцци Шопен играл с ней в четыре руки дуэты Вебера, Мошелеса и беседовал о музыке, отвечая на некоторые вопросы в виде музыкальной иллюстрации за фортепиано. Штрейхер сообщает: «Уже на первом уроке он поставил передо мной свои изумительно красивые прелюдии и этюды. Конечно, он познакомил меня и со многими другими своими сочинениями, еще невышедшими из печати»⁴.

Особым видом музыкального общения Шопена были его импровизации в присутствии учеников. «Я часто слышала его прелюдирующим удивительно прекрасным образом», — рассказывает Штрейхер⁵.

Задачей Шопена-педагога было воспитание серьезных музыкантов, что, по его мнению, невозможно без их разностороннего художественного развития. При знакомстве с учеником его частым вопросом был: «Что читаете? Вообще чем занимаетесь?»⁶. Помимо игры в ансамблях, чтения музыкальных произведений с листа и посещения оперы, им придавалось большое значение овладению теоретическими основами музыки. С этой целью он направлял своих учеников к композитору и теоретику Анри Реберу.

¹ Алькан Шарль (1813–1888), французский пианист, педагог и композитор, ученик Циммермана.

² См.: Шопен Ф. Письма. С. 650. Письмо В. Гжимале, ок. 1849 г.

³ Niecks. P. 339.

⁴ Ibid. P. 341.

⁵ Ibid.

⁶ См. в наст. изд. с. 110.

Доброжелательность, точность и обязательность, старательность и увлеченность отличали Шопена на уроке. «Как учитель, — пишет Матисас, — [он] был необычайно пунктуальным, старательным и доброжелательным... [в увлечении же] мог волосы себе рвать на голове»¹. Формальная вежливость и сдержанность Шопена при знакомстве с новым учеником обычно уступала место простоте и чуткости его обхождения с ним. «Да?... К чему вам тогда я?» — протянул Шопен в вежливейшем тоне, вызванном неосторожным замечанием Ленца о прохождении им с Листом некоторых его мазурок. Но тут же он устало усмехнулся в ответ на остроумное словцо (*mot*) и прямо взглянул, как пишет Ленц, ему в лицо «своими умными глазами»². В ответ на выраженное Штрейхер пожелание взять ее в свои ученицы Шопен вежливо, но формально сказал: «Вы успешно выступили на утреннике в доме графини Аппони, жены австрийского посла, и едва ли нуждаетесь в моем руководстве». Однако после настоятельных просьб он предложил ей что-нибудь сыграть. «И тотчас, — как замечает Штрейхер, — его сдержанность исчезла. Ласково и ободряюще он помог мне побороть мою робость, придвинул фортепиано, осведомился о том, удобно ли мне сидеть, позволил разыграться до полного моего успокоения, затем деликатно обратил внимание на недостаток, выражавшийся в скованности моего запястья, похвалил верное понимание исполняемого и принял меня как ученицу»³.

Во время занятий Шопен преодолевал физические мучения, провяля упорство и терпение. «Когда Мари начала разбирать, она взяла фальшивую ноту — он застонал... — читаем мы в дневнике Е. Шереметевой. — Он в высшей степени приятен как преподаватель: объясняет каждую ноту очень добросовестно и с большой кротостью»⁴. «Увы! Он сильно страдал... но, несмотря ни на что, преподавал терпеливо и упорно, упорно и с замечательным усердием. Уроки его продолжались целый час и более...» — вспоминает Штрейхер⁵. Занятия с учениками, отвечавшими его требованиям, были продолжительны. «Длинные уроки шли от Шопена...» — отметил Кочальский, описывая собственные занятия с Микули⁶.

¹ *Mirska M., Hordynski W. Chopin na obczyznie. Krakow, 1965. S. 259.*

² См. в наст. изд. с. 110.

³ *Niecks. P. 340.*

⁴ Письма Е. С. Делер. С. 136.

⁵ *Niecks. P. 340.*

⁶ *Koczalski R. Fr. Chopin, S. 10.*

Разъяснения, даваемые по ходу дела Шопеном, носили как словесную, так и иллюстративную форму. В зависимости от отношения к ученику, Шопен обращался либо к живому показу, либо к устным замечаниям. Одни, как Бринли Ричард, вспоминают, что он редко играл, делая указания главным образом словесно, а другие отмечали высокое совершенство его игры, слышимой часто на уроке. О работе Шопена с Фильчем над скерцо си-бемоль минор Ленц писал: «Когда они играли его, я, таким образом, слышал восхитительное произведение в исключительно совершенном исполнении»¹. При объяснении принципа певучей *legat'*ной игры на примерах своих ноктюрнов, по словам Микули, Шопен «их играл без усталости»². «Он часто играл, — вспоминает Штрейхер, — и как великолепно, произведения не только свои, но и других мастеров, чтобы преподать ученикам, как они должны быть исполнены»³.

Но независимо от того, играл он или делал устные пояснения, и то и другое имело большую силу воздействия на воспитанников. «Высказывания его на уроках, — по словам Матиаса, — очень поэтичны, полны прелестных сравнений и выражений». О побочной партии в разработке первой части сонаты Вебера ля-бемоль мажор Шопен сказал: «Это ангел пролетел в небе»⁴. В вальсе соч. 64 № 1 вступление следовало «развернуть словно клубок»⁵.

Не менее важное музыкально-воспитательное действие оказывал на ученика аккомпанемент Шопена. «Было изумительно слышать его аккомпанемент, неважно к каким произведениям, от концертов Гуммеля до Бетховена, — вспоминает Дюбуа. — Он исполнял партию оркестра чудесно (*d'une façon prodigieuse*)»⁶. Ленц утверждал, что «никогда не слышал ничего, что могло бы сравниться с первым концертом ми минор, исполненным им одним»⁷.

Когда Шопен играл, то «фортепиано под его пальцами как бы начинало жить интенсивной жизнью», чего Матиас не находил ни в чьем другом исполнении⁸. По его свидетельству, проходя с учениками сочинения Моцарта и Бетховена, Шопен интерпретировал их со своим, «шопенов-

¹ *Niecks*. P. 36.

² *Ibid.* P. 184.

³ *Ibid.* P. 341.

⁴ *Czartkowski A., Jezewska Z. Chopin z ywy*. S. 401.

⁵ Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 2. М., 1967. С. 111.

⁶ Соловцов А. Ф. Шопен. С. 420.

⁷ *Czartkowski A., Jezewska Z. Op. cit.*, S. 405.

⁸ *Niecks*. P. 188.

ским чувством»¹. В частности, его динамика, гибкая кантилена, а также художественная пластика пассажей в применении к сонатам Бетховена накладывали на них печать этого «чувства». Не станем приводить бесспорно устаревшее мнение Ленца об исполнении Шопеном первой части бетховенской сонаты соч. 26, в котором, противопоставляется мужественность Бетховена «женственности» Шопена. Это мнение есть свидетельство недопонимания шопеновской интерпретации². В отличие от Ленца, Делакура дает самую высокую оценку исполнению его другом музыки Бетховена в письме к Ф. Вийе от 19 августа 1846 года: «Шопен играл мне Бетховена божественно хорошо — это ценнее всех теорий...»³. Несовпадение двух упомянутых мнений объясняется различием индивидуального восприятия Ленца и Делакура. Если Ленцу близок листовский тип интерпретации с его максимальной раскрытостью образов и повышенной экспрессивностью, не оставлявших в сознании слушателей ничего невыясненного, недосказанного, то восприятию Делакура, наделенного богатейшим воображением художника, был доступен и другой вид музыкальной передачи: поэтический, обращенный к встречной, сопереживательной реакции аудитории («...слушатель сам должен довершить картину»). Такой образец игры Шопен стремился привить своим ученикам, считая его соответствующим своему идеалу.

В педагогике польского музыканта нашло свое отражение национальное своеобразие его искусства. Это воплотилось не только в том, что он передавал ученикам особенности польской ритмики, динамики, штрихи, звучность народных инструментов, славянскую напевность, но и в выражении контрастных настроений и самого духа народной музыки. При исполнении собственных сочинений их создатель проявлял чувство, составлявшее, по словам Листа, «как бы основу его сердца; название ему он мог найти лишь в своем родном языке, так как ни на одном языке нет слова *żal*»⁴. Описание этого чувства встречается в дневнике Шопена: «Как мне хорошо... тоскливо! Тоскливо и хорошо! — Что это за чувство? Хорошо и тоскливо. Но ведь когда тоскливо, то не может быть хорошо, а все же мне приятно! Это странное состояние»⁵.

¹ Ibid.

² Исполнение бетховенской сонаты состоялось 28 октября 1842 г. перед русскими учениками В. Ленцем, М. Крюденер, Е. Шереметевой, о чем в дневнике последней встречается запись: «Он сыграл сонату Бетховена ля-бемоль мажор, соч. 26, и доставил мне много удовольствия — такая выразительность в его игре» (Письма Е. С. Делер. С. 138).

³ Шопен Ф. Письма. Предисл. А. Соловцова. С. 22.

⁴ Лист Ф. Шопен. С. 92.

⁵ Шопен Ф. Письма. С. 225 — 226 (альбом-дневник Шопена, начало сент. 1831 г.).

Взаимосвязь полярных эмоциональных состояний закономерна. Она присутствует в большинстве сочинений композитора. Во всеукрашающем шопеновском *żal* ощущалась «польская душа, полная силы, с ее рыцарством, героизмом, драматичностью, нежностью, скорбью, тоской по родине, с ее глубокой меланхолией»¹. У учеников-соотечественников Шопен находил более совершенное понимание национальной специфики его музыки. Войцех Совиньский, например, в статье 1857 г. «Шопен среди польских музыкантов» («Chopin dans Musiciens polonais») отметил, что Чарторыская «была прекрасной исполнительницей, которая, казалось, унаследовала шопеновскую манеру игры, особенно во фразировке и акцентуации»².

Особо подчеркнем присутствовавшие в занятиях Шопена с учениками увлеченность и энтузиазм артиста и его строгую требовательность. От Гутмана мы узнаем, что «порой Шопен приходил в гнев, бушевал и возмущался ужасно, но тотчас отходил и старался успокоить ученика, когда видел его расстроенным и плачущим»³. По словам Микули, возбужденная страсть, с которой учитель хотел приблизить учеников к своим требованиям, хотя и приводила иногда к «бурным урокам» (*leçons oranges*) и даже к слезам обладательниц «прекрасных глаз», все же не вызывала у них недовольства. Ведь бесконечные повторения фрагментов произведений свидетельствовали лишь о святом рвении артиста, каждое слово которого было побудительным и вдохновляющим⁴. Устно и за инструментом Шопен делал своим ученикам бесценные и многозначачие указания, подкрепляемые сознательно повторяемой игрой не только отрывков, но и целых произведений. Из воспоминаний Микули видно, что Шопен преподавал увлеченно, часто оказывая огромное эмоциональное воздействие на своих подопечных. Его уроки были вдохновляющими, так как побуждали учеников к самостоятельным размышлениям и поискам и влияли на всю их дальнейшую музыкальную жизнь. Хорошо об этом сказал Ганш: «Ученики благоговели перед Шопеном, так как он давал им все лучшее, что было в его искусстве. Он обращался к их уму, их сердцу для того, чтобы они не были только механическими исполнителями»⁵.

¹ Слова Матиаса. Цит. по : Соловцов А. Ф. Шопен. С. 420.

² *Niecks*. P. 176.

³ *Ibid.* P. 183.

⁴ *Niecks*. P. 183.

⁵ *Ganche E. Frederic Chopin*. P. 343.

В игре ученика Шопен особенно поощрял индивидуальное отношение к интерпретации произведений, и когда она была убедительна, то обычно говорил: «Я бы сыграл не так, но то, что делаете вы, возможно, лучше»¹. Проявляя режиссерский такт, Шопен не допускал подражательства даже в отношении трактовки собственных сочинений и поощрял творческую инициативу и оригинальность мышления ученика. Если, по словам Перуцци, при исполнении его музыки допускались некоторые нюансы, не обозначенные в нотах, то он мог одобрить их и сказать: «Как хороша эта ваша мысль!»² Шопена радовал ученик, наделенный музыкальной интуицией, ведь урок с ним обещал быть творческим, посвященным вопросам интерпретации. В письме от 14 ноября 1829 года не без удовольствия он пишет о Ванде Радзивилл: «...У нее много подлинного музыкального чутья, так что ей не нужно говорить: здесь *crescendo*, а тут *piano*, здесь скорее, тут медленнее и так далее»³. Приведенные высказывания свидетельствуют о том, что он был в состоянии не только оценить положительное в игре ученика, но, что особенно важно, обладал «педагогическим слышанием»⁴, то есть способностью проникнуться пониманием и чувствами учащегося и мысленно представлять вместе с ним дальнейшее развитие музыки. Уча других, Шопен находил для себя новые мысли там, где ученик даже не подозревал об этом. Ленц вспоминает: «Да! вы понимаете меня, — сказал он. — Я охотно слушаю вас также, когда вы играете что-нибудь мое в первый раз, тогда вы даете мне идеи; если вы разучиваете, это уже не то самое, более слабое (*mediocre*)»⁵.

Способность постигать замысел исполняемой впервые музыки, в том числе и при чтении ее с листа, польский художник ценил превыше всего, усматривая в этом выражение подлинно творческой сути музыканта. «Больше всего меня восхищало то, — признается Перуцци, — как он лестно отзывался о моем умении играть с листа и передавать дух музыки с первого взгляда»⁶. Прекрасный знаток музыкальных зако-

¹ Корто А. О фортепианном искусстве. С. 87.

² Niecks. P. 339. Без творческой оригинальности, считал Шопен, композитор не внесет лепты в музыкальный прогресс, а исполнитель не выразит индивидуальности ни своей, ни композиторской.

³ Шопен Ф. Письма. С. 142.

⁴ Терминология М. Фейгина. См.: Индивидуальность ученика и искусство педагога. М., 1968. С. 21.

⁵ См. в наст. изд. с. 112.

⁶ Niecks. P. 339.

номерностей, Шопен считал настоящим лишь то исполнение, ведущая роль в котором была за импровизационным началом. Обезличенное следование продуманному заранее и детально плану он считал не исполнением, а всего лишь «работой». Даже в своих выступлениях взыскательный артист испытывал удовлетворение в тех редких случаях, когда, играя перед многочисленной публикой, он находил необходимый контакт с аудиторией, вызывавшей его на откровения экспромтного характера. Шопен доверительно сознался Ленцу: «Не думаете ли вы, что я удовлетворяюсь (своим исполнением. — В. Н.) в моих мазурках? Никогда. Раза два мне это удавалось в тех ежегодных концертах, в которых настроение зала меня увлекает; только тогда следует меня слушать, один раз в году, остальное — работа»¹.

Живой процесс переживания для него немислим в неизменной форме ремесленного шаблона. Поскольку исключительно рациональный аспект творчества не в состоянии удовлетворить эмоциональные запросы, Шопен признавал приоритет спонтанности, вдохновения, интуиции перед преднамеренностью выражения, и в этом одна из причин трудности интерпретации его музыки. Основательно продумывая и заучивая детали исполнительской концепции, он играл, говоря словами К. С. Станиславского, «в порядке импровизации на одну и ту же тему, прочно зафиксированную»². При таком диалектическом единстве творчества и ремесла, изменчивого и постоянного, Шопен достигал эмоциональной непосредственности, свежести и оригинальности выражения музыкальных мыслей, а также моментов высочайшего духовного подъема, когда некоторые его интерпретации были, по свидетельству Эмиля Декомба, «сверхмузыкальными» (*extramusicales*)³.

Таким образом, Шопен не принимал в педагогике как догматизма, так и школярства. Исполнительство в его представлении не было совместимо со слепой приверженностью к неизменным традициям, насаждающим штамп в трактовке музыкальных произведений. Не навязывая ученикам свое понимание исполняемого, он и сам изменял исполнение каждый раз с настроением «момента, настроением, чарующим в любом своем проявлении...»⁴. Благодаря вариантной множественности шопеновского исполнения повторить то, что показывал Шопен ученикам, не значило подражать его манере. Импровизацион-

¹ См. в наст. изд. с. 112.

² Станиславский К. Работа актера над собой. Т. 2. Ч. 1. С. 30.

³ Кортто А. О фортепианном искусстве. Прим. на с. 241.

⁴ *Hipkins*. P. 10.

ная игра гениального художника исключала что-либо неизменное раз и навсегда, о чем Перу говорит следующее: «Что вы хотите? (Que voulez-vous?) Я старался слушать, восхищался и затем только зря терзал себя, стремясь запомнить и повторить его. Бездна надеждность всего этого состояла в том, что Шопен никогда не играл пьесы дважды одинаково, каждый раз его интерпретация была совершенно иной»¹. В зависимости от индивидуальных свойств каждого ученика Шопен, чутко общаясь с молодыми музыкантами, умел найти нужную форму воздействия. То он слушает их, давая доиграть пьесу до конца и награждая поощрительным отзывом, то в ходе занятия помогает найти верную интерпретацию метким замечанием или образным сравнением, а иногда решительно вмешивается в игру, прерывая ее, сам показывает, как должно играть, а потом требует повторить то, что из этого ученик понял.

В подтверждение сказанного об *активном* руководстве Шопена развитием ученика можно привести воспоминания Перу. «Мне было только девятнадцать лет, когда пришлось впервые встретиться с Шопеном. В то время я занимался с Калькбреннером. Однажды, когда у меня был урок, зашел Шопен и я был представлен ему как трудный ученик (потому что хотел играть в согласии с моим воображением). Шопен попросил меня исполнить что-либо, и я сыграл два его ноктюрна. "Неплохо, неплохо", — сказал он и, повернувшись к Калькбреннеру, спросил, не возражает ли тот, если он даст мне несколько уроков. "Возьмите его насовсем, — ответил последний, — это мой самый трудный ученик". На другой день я пришел к Шопену <...> Он дал мне тогда первый урок и учил без всякой платы еще два года. Он был гениален необычайно. Мог прерывать меня в середине исполнения чего-либо, с раздражением спрашивая: "Кто на этом свете учил вас так играть?" Соскочив с дивана, он отталкивал меня от фортепиано, с жаром кидался на стул и играл так, как только ангелы на небесах, я думаю, могли играть. Внезапно возвращал меня к действительности, резко прекратив показ, взметнув в воздухе руками, говоря при этом: "Вот как я хочу, чтобы вы играли!" Затем он опускался на диван, утомленный, бледный, измученный, с падающими с него каплями пота, со сдавленным, затрудненным дыханием. Временами он оставался в таком состоянии в течение часа и больше, в то время как я ждал. Мои уроки всегда были такими»².

Не все методические взгляды Шопена сохранило нам время. Гипотетический характер для нас носит его отношение к форме разучивания

¹ Ibid. P. 7.

² Hipkins. P. 9–10.

музыкального произведения, к игре наизусть, к эстраднему волнению. Если представить себе воссоздание музыки исполнителем в какой-то мере как повторение в обратной последовательности (от записи к образу) пути, уже пройденного композитором, то можно предположить, что Шопен придерживался этапного процесса освоения произведения. В несколько преувеличенном, но правдоподобном виде творческий процесс художника в своих воспоминаниях отразила Жорж Санд: в поисках оптимального решения звучащей в голове идеи композитор проводил в горестных и тяжелых трудах многие недели, чтобы уточнить лишь «некоторые подробности», едва уловимые для неискушенного слушателя¹. В общем замысле Шопена были, по его признанию, отдельные пробелы, и окончательный вариант музыкального замысла приходил позднее. Шопен писал родным 11 октября 1846 года: «Когда сочиняешь, все кажется хорошим, — иначе ничего бы не писалось. Только позже начинаешь размышлять и либо отбрасываешь, либо принимаешь. Время — лучший цензор, а терпение — прекраснейший учитель»².

Говоря условно, целостное восприятие музыки для Шопена, специально не разучивавшего свои сочинения, была первым этапом ее освоения. Вслед за ним шел продолжительный период работы, сопровождавшийся анализированием подробностей, строгим отбором выразительных средств. То, что он как композитор и пианист пропускал через фильтр своего разума, им прочно закреплялось. По словам Хипкинса, в игре Шопена «нюансы всегда точно проработаны, вся концепция совершенна и несомненно является результатом продуманности и безукоризненного вкуса»³. Как замечает Кочальский, для Микули, верного заветам своего учителя, «каждое исполняемое произведение должно было быть подвергнуто строжайшему анализу образа и, кроме того, духа исполнения»⁴.

Важным моментом творческого процесса Шопен считал соединение музыкальных построений и разделов произведения в неразрывное целое. Проявляя об этом большую заботу, он, как писал Ленц, был бесконечно совершенен в спаянности отдельных частей. В исполнении он ценил наряду с выразительностью целостность передачи формы, скрепленную внутренней логикой музыкального развития. Особое значение в шопеновской музыке придается игре заключительных тактов и раз-

¹ *Sand G. Histoire de ma vie. Paris, 1882. Vol. 10. P. 235 – 236.*

² *Шопен Ф. Письма. С. 505.*

³ *Соловцов А. Ф. Шопен. С. 421.*

⁴ *Koczalski R. Fr. Chopin. S. 12.*

делов — логической развязке произведения, где самое значительное сосредоточено подчас в конце.

Во времена Шопена игра наизусть еще не была обязательной нормой. Эта задача стала актуальной ближе к концу XIX столетия. Поэтому она не отражена в его методике. Известно, что музыкальная память артиста вбирала в себя все лучшее, что было в фортепианной литературе. Он мог, например, играть весь «Хорошо темперированный клавир» Баха наизусть. Так, четырнадцать прелюдий и фуг им были исполнены подряд при Фридерике Штрейхер. В ответ на выраженное ею восхищение его игрой и памятью Шопен сказал: «Такое никогда не забывается»¹. Привлечение в занятиях слухового контроля, эмоционально-образное и аналитическое постижение музыки и средств ее передачи, как нам представляется, — те каналы, по которым для него происходил процесс выучивания музыкального произведения наизусть.

Сильное концертное волнение было ведомо Шопену, не любившему публичных выступлений. «Для меня это ужасное время; я не люблю публичности, но при моем положении она неизбежна», — признался он в одной из бесед с Ленцем². Испытывая на себе его чрезмерное, а потому и отрицательное действие, он тем не менее мог преодолевать эстрадное беспокойство посредством ясного осознания своих исполнительских возможностей, интерпретаторских задач и искренней увлеченностью в донесении художественного замысла до слушателя — всем тем, что входило в круг его требований к учащимся. Если ученик волновался сверх меры, Шопен умел поднять его дух и окрылить поощрением. «Отчего вы играете сегодня хуже?» — спросил он однажды Штрейхер, которой предстояло вечером того же дня исполнить его сонату си-бемоль минор по желанию автора перед большой аудиторией. Когда она призналась в том, что боится наступающего концерта, он серьезно, почти сурово возразил: «Почему? Я считаю, что вы играете ее хорошо, но если вы хотите выступить сегодня вечером, то играйте так, как никто не сыграет ни до, ни после вас, ну же!...»³ Эти слова восстановили душевное спокойствие Штрейхер. Захваченная мыслью доставить Шопену удовольствие своей игрой, она выступила успешно, заслужив его одобрение.

С первых шагов обучения вплоть до овладения художественным мастерством перед учениками Шопена стояла определенная конечная цель — достижение выразительности и совершенства игры. Поскольку

¹ *Niecks*. P. 341.

² См. в наст. изд. с. 111.

³ *Niecks*. P. 342.

продвижение к этой цели у каждого из них носило свой характер, пути воздействия Шопена на учащихся были разнообразны. Он никогда не подавлял обучаемого своей личностью, а действовал убеждением. Вместе с тем его авторитет в глазах юных музыкантов был велик чрезвычайно!¹ К шопеновскому методу можно применить определение, относимое к эффективным методам современной педагогики, — это система целенаправленного индивидуального воспитания.

Характеризуя шопеновский метод, вновь подчеркнем важность подчиненности технических средств идейно-эмоциональной первооснове. Ее упущение лишает работу педагога целенаправленности, сталкивая на путь ремесленничества. Следствием подобного игнорирования художественной практики явилось то, что фортепианная методика послешопеновского периода дважды претерпевала в своем развитии отклонения в сторону и лишь затем вернулась в русло пианизма, близкого по своим установкам шопеновскому. Так, ей был нанесен ущерб схоластическим увлечением игрой «изолированными пальцами». В этой связи Хедли пишет: «Читатель, которого интересует развитие фортепианной педагогики, должен заметить, что после черного периода немецкой виртуозности "школы кузнечных молотов" в наше время произошло возвращение к естественной и нескованной манере игры на фортепиано, которой Шопен учил и владел сам»². Конторционистский метод бесполезных акробатических опытов профессоров шестидесятых — семидесятых годов XIX века уступил место анатомо-физиологическому направлению. Проблемы фортепианной техники сводились к поиску системы рациональных движений и весовой игры. Повышенное внимание к физическим действиям и недооценка развития пальцевой техники тормозили пианистическое развитие многих талантов. Оторванное от музыкальной практики, это направление, как и предыдущее, не получило дальнейшего развития.

¹ В некрологе «Gazette Musicale» от 21 октября 1849 г. говорится: «Его ученики восхищались им до фанатизма...» (*Ganche E. Frederic Chopin. P. 323.*)

² *Hedley A. Chopin. London, 1947. P. 129.*

Ференц Лист ШОПЕН¹

Мы поведали о композиторе и его творениях, о бессмертных чувствах, звучащих в них; здесь его гений, то побеждая, то терпя поражение, вступил в борьбу с горем, с ужасной стороной действительности, примирить которую с небесами является одной из миссий искусства; здесь излились, как слезы в слезницу, все воспоминания его молодости, все очарования его сердца, все восторги его вдохновения, все тайные его помыслы; здесь, переступая границы наших ощущений, слишком для него тяжеловесных, наших представлений, слишком для него бесцветных, он вступил в мир дриад, ореад, нимф, океанид. Нам осталось бы сказать об исполнительском даре Шопена, если бы мы обладали прискорбной решимостью на это, если б могли вызвать на свет чувства, переплетенные с самыми интимными личными воспоминаниями, и дать покровам их краски, какими их следовало бы расписывать,

Мы не чувствуем себя в силах сделать это. Да и каких результатов достигли бы наши усилия? Разве удалось бы нам дать знать тем, кто его не слышал, о неизъяснимом обаянии его поэтического дара? Обаянии неуловимом и тонком, как запах вербены или *calla ethiopica*, благоухающий в помещениях, мало посещаемых, и рассеивающийся, как бы в испуге, среди толпы, в сгущенном воздухе, в котором держаться могут лишь живучие запахи тубероз в полном цвету или горящих смол.

Воображением, талантом, чистотой слога, сношениями с «*la Fée aux miettes*» и «*les Lutins d'Argail*», встречами с «*Séraphine*» и «*Diane*», нашептывавшими ему на ухо свои сокровеннейшие сетования, неизреченные мечтания, Шопен напоминал отчасти Нодье², книги которого не раз можно было видеть на столиках его гостиной. В большинстве его вальсов, баллад, скерцо захоронено воспоминание о мимолетном поэтическом образе, навеянном одним из этих мимолетных видений. Он идеализирует их, придавая им порою облики такие тонкие и хрупкие, что они начинают казаться принадлежащими не нашей природе, а феерическому миру; они раскрывают нам нескромные тайны Ундин, Титаний, Ари-

¹ Фрагменты из книги печатаются по изданию: *Лист Ф. Шопен*. М., 1936.

² Шарль Нодье (1780 — 1844) — французский писатель-романтик, автор романа «Жан Сбогар» и фантастических новелл, в частности — упомянутой Листом «*La Fée aux miettes*» («Фея крошек») и др. — *Здесь и далее все примечания к настоящей статье, кроме специально оговоренных, принадлежат Е. Двоскиной.*

элей, цариц Маб, могучих и своенравных Оберонов, всех этих гениев воздуха, вод, пламени, подверженных, как и мы, самым горьким разочарованиям и тягчайшим огорчениям.

Когда Шопена охватывало вдохновение подобного рода, его игра принимала характер совершенно особенный, какого бы жанра музыку он ни исполнял: музыку танцевальную или мечтательную, мазурки или ноктюрны, прелюдии или скерцо, вальсы или тарантеллы, этюды или баллады. Он им сообщал какой-то небывалый колорит, какую-то неопределенную видимость, какие-то пульсации, похожие на вибрации, которые не имели почти ничего материального, и были совсем невесомыми, действовали, как нам кажется, на наше существо помимо органов чувств. Порою слышался как бы топот ножек какой-то любовно заборной пери; порой — модуляции, бархатистые и переливчатые, как одеяние саламандры; порой можно было уловить звуки глубокого отчаяния, как если бы душа в чистилище не находила умиловительных молитв, необходимых для конечного спасения. Иной раз из-под пальцев Шопена изливалось мрачное, безысходное отчаяние, и можно было подумать, что видишь ожившего Джакомо Фоскари Байрона, его отчаяние, когда он, умирая из любви к отечеству, предпочел смерть изгнанию, не в силах вынести разлуки с *Venezia la bella!*¹

Шопен создавал также и бурлески; он вызывал порою сцены в духе Жака Калло², заставляя смеяться, гримасничать, резвиться забавные фантастические фигуры, богатые остроумными музыкальными мыслями, искрящиеся остроумием и английским юмором. *Пятый этюд* сохранил нам одну из таких остроумных импровизаций, где приходится играть исключительно на черных клавишах, подобно тому как в веселом настроении Шопен затрагивал только высокие клавиши ума; любя подлинный аттицизм³, он гнушался вульгарного пошлого веселья, грубого смеха, как гнушаются мерзких ядовитых животных, один вид которых вызывает тошнотворное чувство у натур повышенночувствительных и тонких.

Великий артист своей игрой вызывал чувство восхищения, трепета, робости, которое охватывает сердце вблизи сверхъестественных существ, вблизи тех, кого не можешь разгадать, понять, обнять. У него

¹ Ноктюрн e-moll (op. 72) может дать нам некоторое понятие о неуловимо тонких мудреных замыслах, которые Шопен особенно любил воспроизводить (*Прим авт.*).

² Жак Калло (ок. 1592 — 1635) — французский художник-гравер.

³ Аттицизм — здесь: высокий вкус. Аттика — область Греции со столицей в Афинах; аттическое наречие послужило основой для классического древнегреческого языка.

мелодия колыбалась, как челнок на гребне мощной волны; или, напротив, проступала неясно, как воздушное видение, внезапно появившееся в этом осязаемом и осязаемом мире. Первоначально Шопен в своих произведениях обозначал эту манеру, придававшую особенный отпечаток его виртуозному исполнению, словом *Tempo rubato*: темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, обрывистый и вместе томный, колеблющийся, как пламя, раздуваемое ветром, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами ветра.

Однако слово это не раскрывало ничего тому, кто знал, в чем дело, и не говорило ничего тому, кто этого не знал, не понимал, не чувствовал; Шопен впоследствии перестал добавлять это пояснительное указание к своей музыке, убежденный, что человек понимающий не может не угадать этого «правила неправильности». Поэтому все его произведения надо исполнять с известной подчеркнутой и просодической неустойчивостью, с тою *morbidezza* [нежностью], секрет которой трудно было разгадать, не слышав много раз его собственного исполнения.

Он старался передать эту манеру своим многочисленным ученикам, в особенности своим соотечественникам, которых, преимущественно перед другими, хотел сделать сопричастными своим вдохновениям. Соотечественники, и особенно соотечественницы, прекрасно его понимали, вообще обладая исключительным даром разбираться в вопросах чувства и поэзии. Врожденная способность постижения его замыслов позволяла им следить за всеми колебаниями лазоревых волн его настроений.

Шопен знал, знал даже слишком хорошо, что он не действовал на толпу, не мог поразить массы; волны этого свинцового моря, поддающиеся действию всякого пламени, остаются все же тяжелыми на подъем. Нужны могучие руки рабочего-атлета, чтобы бросить их в изложницы, где расплавленный металл принимает форму, воплощая известную мысль или чувство. Шопен сознавал, что его вполне понимают только в кругах, к сожалению, слишком узких, — где все были готовы следовать за ним, куда бы он ни повел, перенестись с ним в сферы, куда, по представлениям древних, вели врата счастливых сновидений, изваянные из слоновой кости, с пилястрами, усеянными алмазами, сияющими тысячецветными огнями. Он с радостью входил в эти врата, секретные ключи которых хранят гении. Этими чудесными вратами он вел за собою в мир дивных чудес, безумных изумлений, воплощенных сновидений. Однако переступить порог дано лишь посвященным!

Шопен охотно уносился в эти фантастические сферы и брал с собой туда только избранных друзей. Он признавал и ценил эти сферы на деле выше бранных полей музыкального искусства, где часто случается попадаться в лапы случайного победителя, тупицы и хвастуна, завоевателя на день, которому, однако, достаточно одного дня, чтобы затоптать поле лилий и асфоделий и преградить путь в священную рощу Аполлона! В этот день «счастливый солдат» чувствует себя равным царям — однако царям земным, чем не может довольствоваться фантазия, знающая с божествами воздуха и с духами горных вершин.

На этой почве, впрочем, все находится во власти капризов моды, направляемой рынком, рекламами, анонсами, кумовством, — моды двусмысленной, сомнительного происхождения. Ведь если мода благородного, знатного происхождения всегда глупа, то что же сказать о моде незаконнорожденной! Тонкие художественные натуры, безусловно, отнеслись бы с естественным отвращением к борьбе один-на-один с ярмарочным Геркулесом, переодетым князем от искусства, подстерегающим на своем пути прирожденного виртуоза и, как деревенщина, норовящим ударами дубины сбить с ног рыцаря в доспехах, ищущего доблестных подвигов. Они страдали бы, может быть, меньше, выступая против такого негодного противника; это бывает тогда, когда они получают вместо ударов кинжала булавочные уколы продажной моды, спекулирующей, проворной, наглой куртизанки, которая имеет претензию водворить на Олимпе великосветские салоны. Она хотела бы, в безумии своем, испить из кубка Гебы, которая, краснея при ее приближении, просит помощи Венеры или Минервы, чтобы ее сразить. Тщетно! Ни высшей красоте не удастся затмить ее шарлатанских прикрас, ни мудрость, во всем ее вооружении, не может вырвать у нее шутовского жезла.

Богине бессмертия в беде этой не остается ничего другого, как в негодовании отвернуться от изменной пройдохи. Она так и поступает. И видно, как косметики у той сползают с надутых и вульгарных щек, как показываются морщины — и беззубая старуха, не успев оглянуться, ломает себе шею.

Шопен почти ежедневно мог наблюдать драматические, чаще комические, доходившие до шутовства злоключения какого-нибудь баловня этой подозрительной моды, хотя в его время наглость «антрепренеров артистической славы», поводырей более или менее любопытных, редких животных, шарлатанов, показывающих «единственный случай помеси карпа и кролика», далеко не доходила до тех пределов разнузданности, как случалось позже. Тем не менее, хотя и в начале своего

существования, спекуляция могла уже делать достаточно набегов на область, отведенную музам, и тот, кто был так близок музам, кто после утраченной родины своей никого так не любил, как их — был в ужасе от этой нечистой силы. Под гнетущим впечатлением отвращения, внушаемого ею, музыкант-поэт сказал однажды одному из друзей своих, артисту, много выступавшему впоследствии¹: «Я неспособен давать концерты; толпа меня пугает, меня душит ее учащенное дыхание, парализуют любопытные взгляды, я немею перед чужими лицами; а у тебя призвание к этому, — когда ты не овладеваешь своей публикой, ты можешь ее уложить на месте».

Оставляя, однако, в стороне конкуренцию артистов, не являющихся артистами, виртуозов, танцующих на струнах своих скрипок, арф, фортепиано, — надо признать, что Шопен плохо себя чувствовал перед «большой публикой», публикой, состоящей из незнакомых людей, о которых никогда за десять минут заранее не знаешь, надо ли ее завоевывать или укладывать на месте: увлечь непреодолимой притягательной силой искусства на высоты, где разреженный воздух расширяет здоровые, чистые легкие, или гигантскими ликующими откровениями ошеломить слушателей, пришедших с целью придираяться к мелочам. Вне сомнения, что концерты не так утомляли Шопена физически, как раздражали его поэтическую возбудимость. За его добровольным отказом от шумных успехов скрывалась какая-то внутренняя обида. Ясно чувствуя свое прирожденное превосходство (как это бывает со всеми, кто сумел культивировать свой талант до степени, когда он стал приносить сто на сто), польский пианист не получал в достаточной мере откликов извне, свидетельствующих о понимании, и не имел спокойной уверенности в том, что его действительно ценят вполне по достоинству. Он достаточно близко наблюдал восторги толпы и хорошо знал это чудище, порой обладающее интуицией, порой простодушно и благородно воодушевлявшееся, чаще причудливое, своенравное, упрямое, безрассудное, имеющее в себе еще что-то дикое: оно нелепо увлекается, нелепо раздражается, причем восхищается бросаемыми ему стекляшками и не обращает внимания на драгоценные камни, сердится по пустякам и падко на самую низкую лесть. Однако, странное дело, Шопен, знавший толпу насквозь, боялся ее и нуждался в ней. Он забывал в ней дикие черты, испытывая жалость к ее чувствам ребенка, который плачет, страдает, приходит в восторг во время рассказа о вымыслах, страданиях и экстазах.

¹ Подразумевается, вероятно, сам Лист.

Чем больше этот «деликатный неженка», этот эпикуреец спиритуализма терял привычку покорять «большую публику», не бояться ее, тем больше она ему импонировала. Ни за что на свете не согласился бы он, чтобы несчастливая звезда уронила его в ее глазах, в одной из тех особенных схваток, когда артист, как отважный боец на турнире, бросает свой вызов и перчатку всякому, кто стал бы спорить о красоте и первенстве его дамы, т. е. его искусства. Он, вероятно, говорил себе — конечно, не без основания: в том тесном кругу, который составлял его «малую публику», разве его не любили бы и не ценили бы еще больше, если бы он оказался победителем за его пределами? Он, вероятно, спрашивал себя — увы, не напрасно! — настолько шатки человеческие мнения, настолько зыбки человеческие чувства: не любили бы его меньше, не ценили бы его меньше самые пламенные его поклонники, если бы он оказался побежденным за пределами этого круга? Лафонтен правильно сказал: «деликатные несчастны!»

Отдавая себе отчет в требованиях природы своего дарования, Шопен редко выступал публично. Помимо нескольких концертов в Вене и Мюнхене в 1831 г., в Париже и Лондоне, он выступал крайне редко и не предпринимал концертных поездок из-за слабости здоровья. Временами болезнь его сильно обострялась, он слабел и нуждался в серьезных мерах предосторожности; но выпадало и время передышки — чудесные годы равновесия, оставлявшее ему относительные силы. Болезнь не давала ему возможности стать известным при дворах и в столицах Европы, от Лиссабона до Петербурга, останавливаться в университетских городах, в промышленных центрах, как это было с одним из друзей его, чье односложное имя, замеченное на афишах в Тешене, вызвало улыбку и восклицание русской императрицы: «Как! Такая большая знаменитость в таком незначительном местечке!»¹

Тем не менее здоровье Шопена не мешало ему играть чаще в своем кругу; хрупкое сложение было скорее предлогом, чем основанием, чтобы избежать всяческих толков и пересудов.

Зачем скрывать? Если Шопен страдал, не принимая участия в публичных торжественных турнирах, где триумфатор награждается народными овациями, если он испытывал угнетенное состояние, видя себя как бы вне круга, — так это потому, что он не очень рассчитывал на то, чем обладал, и не мог легко обойтись без того, чего ему не доставало. Робея перед «большой публикой», он видел прекрасно, что она, отно-

¹ «Знаменитостью с односложным именем», был, вероятно, сам Лист, выступавший в силезском городке Тешене.

сясь серьезно к своему суждению, заставляла и других с ним согласиться, тогда как «малая публика» — мир салонов — является судьей, начинающим с того, что не признает собственного авторитета: сегодня там курят фимиам, завтра отрекаются от своих богов. Эту публику пугают эксцентричности гения, она пятится назад перед вольностями большой индивидуальности, большой души, большого ума, не будучи достаточно уверена в себе, чтобы признать вольности, оправданные внутренними требованиями вдохновения, ищущего своего пути, и отвергнуть без колебания те из них, которые, не имея в себе ничего исключительного, вытекают из мелких страстей, из «позерства», преследующего пошлую цель пустить пыль в глаза, чтобы подзаработать побольше денег в прибыльном деле, в конечном счете имеющем в виду вернуть с лихвою побуржуазному помещенный вклад рантье.

Мир салонов смешивает эти личности — различные настолько, что их можно было бы назвать антиподами — потому что он не умеет еще думать самостоятельно, без опеки фельетониста, который является для него судьей в вопросах искусства, как духовник в вопросах веры. Он не умеет делать различий между великими движениями, бурными стремлениями чувств, громоздящими Пелион на Оссу¹, чтобы добраться до звезд, и движениями раздутыми, порожденными чувствами мелочного самолюбия, эгоистического самодовольства, гнусного потакания очередной злобе дня, изящному пороку, модной безнравственности, царящей деморализации. Он не дает предпочтения простоте выражения великих идей, не требующей никаких надуманных «эффектов», перед пережитками стиля прежнего времени, присяжными хранительницами которого остаются престарелые вдовы, которые не умеют следить за непрерывными изменениями в области искусства. Чтобы избавиться себя от заботы оценить по достоинству полноту чувств поэта-художника, звезда которого поднимается на небосклоне искусства, чтобы избежать труда отнести к искусству всерьез, обнаружить некоторую прозорливость в предварительной оценке молодых людей, подающих надежды, и их способностей оправдать эти надежды, мир салонов постоянно оказывает поддержку — вернее сказать, упрямо протезирует — только растущим посредственностям, которые не возбуждают никаких подозрений в смысле каких-либо новшеств, вызывающих смущение, — *keine Genialität!* [никакой гениальности]; они позволяют смотреть на себя сверху вниз, их можно не замечать, не встречая у них ни грубого промаха, ни подлинного блеска.

¹ Взгромоздить Пелион на Оссу — сделать сверхчеловеческое усилие. Пелион и Осса — горы в Фессалии (Греция).

Эта хваленая «малая публика» может в один прекрасный день создать успех, однако этот успех, пусть даже головокружительный, на деле длится столько же, как восхитительное опьянение от пенистого кашемирского вина из лепестков розы и гвоздики. Этот успех эфемерен, жалок, непрочен, нереален, всякий час готов испариться, так как часто неизвестно, на чем он основан. Напротив, широкая публика, тоже часто не отдающая себе отчета, почему и как она восхищена, потрясена, наэлектризована, попросту захвачена, — она включает в себя, по крайней мере, «знатоков», которые знают, что именно говорят и почему так говорят, — если только тарангул зависти их не укусит и не заставит изрыгать при каждом слове гадюки лжи, подобно злой фее сказок Перро, вместо жемчуга и пахучих цветов истины, как того требовал бы заведенный порядок почтенной дамы Юстиции!

Шопен, по-видимому, много раз спрашивал себя, не без потаенной досады: насколько избранное общество салонов скупыми своими аплодисментами может возместить массы, которые он покинул, совершив этим акт невольного отречения? Кто умел читать на его лице, мог догадаться, сколько раз Шопен замечал, как среди этих красивых господ, завитых и напомаженных, среди прекрасных этих дам, декольтированных и надушенных, никто его не понимает. Еще меньше он был уверен в том, что те немногие, кто его понимал, понимали хорошо. Следствием этого была неудовлетворенность, недостаточно ясная, быть может, для него самого, по крайней мере в отношении ее подлинного источника, однако тайно его снедавшая. Его заметно почти шокировали хвалы, глухо или фальшиво звучащие в его ушах. Так как хвалы, заслуженные по праву, не шли к нему широкой волной, он был склонен находить докучливыми отдельные восхваления, бившие мимо, не попадавшие прямо в цель, чисто случайно касавшиеся существенного пункта, проницательный взор художника мог заметить это за кружевными влажными платочками и за кокетливым ритмическим помахиванием вееров...

По его учтивым фразам, которыми он отряхал от себя золоченую, но докучливую пыль комплиментов, похожих, по его мнению, на букеты цветов на проволоке, обременяющие прекрасные руки и мешающие им протянуться к нему, не трудно было, обладая известной проницательностью, угадать его мнение, что ценят его не только мало, но и плохо. Шопен предпочитал поэтому, чтобы его не тревожили в уединении с его созерцаниями, фантазиями, мечтаниями, вызываемыми образами поэта и художника. Будучи сам слишком тонким ценителем шуток и изобретательным насмешником, чтобы подать повод к сар-

казму, он не драпировался в плащ непризнанного гения. С виду довольный, утонченно вежливый, благодушный, он так умел скрывать ущемление законной своей гордости, что этого никто почти не подозревал. Однако все реже и реже становились случаи, когда его можно было уговорить приблизиться к фортепиано, и это вызывалось скорее желанием избежать похвал, не дававших ему полного удовлетворения по заслугам, чем растущей слабостью здоровья (не меньше страдавшего как от игры на фортепиано у себя в течение долгих часов, так и от уроков, которые он никогда не прекращал давать. <...>

Пальмовые ветви, прекраснейшие из всех, которые мог бы артист получить еще при жизни, были вручены Шопену славными его соратниками по искусству. Он вызывал энтузиазм и восхищение в кругу, еще более узком, чем та музыкальная аристократия, салоны которой он посещал. Этот круг состоял из знаменитых лиц, склонявшихся перед ним, как короли из разных стран, собравшиеся на тезоименитство одного из них, в надежде приобщиться к тайнам его власти, лицезреть великолепие его сокровищ, чудеса его царства, величие его могущества, его творения. Они полностью воздавали ему должное. Иначе и быть не могло во Франции, гостеприимство которой с таким тактом умеет различать ранг своих гостей.

Самые выдающиеся умы Парижа не раз встречались в гостиной Шопена. Правда, встречи эти не представляли собою регулярных собраний артистов, какими рисует их праздное воображение некоторых церемонно-скупающих кругов, — такими они никогда и не были, так как веселье, пыл, воодушевление не приходит к поэту в точно определенный час — и меньше всего, быть может, к подлинному артисту. Все они, в большей или меньшей степени, больны «священной болезнью», у них ранена гордость, у них — смертельная слабость, им необходимо стряхнуть с себя оцепенение, паралич, забыть тупую боль, забыться и развлечься фейверками, на которые они такие мастера, повергая в изумление прохожих, издали замечающих какую-нибудь римскую свечу, ярко-красный бенгальский огонь, огненный фонтан, ужасного, хотя и безвредного дракона, ничего не понимая в празднествах ума, в честь которых они были устроены.

К несчастью, радость и воодушевление находят на поэтов и художников лишь при встречах и по случаю! Некоторые из них, правда, имеют счастливый дар превозмогать внутреннюю слабость, нести легко жизненное бремя и смеяться вместе со спутниками над затруднениями в пути, либо сохранять благожелательную и спокойную ясность духа,

которая, как залог молчаливой надежды и утешения, воодушевляет самых сумрачных, подстрекает самых молчаливых, ободряет самых робких, вселяя в них, пока они остаются в этой теплой, легкой атмосфере, свободу духа, который может разыгаться тем вольнее, чем сильнее контраст с их обычной скукой, озабоченностью и унынием. Однако натуры, всегда жизнерадостные, всегда ясные, очень редки, они составляют ничтожное меньшинство. Огромное большинство натур, наделенных воображением, живыми и быстрыми эмоциями, впечатлительностью, мгновенно принимающую адекватные формы, бегут от всякой размеренности, особенно в веселии.

Шопен не принадлежал в сущности ни к тем, которые всегда в ударе, ни к тем, чье благодушное спокойствие придает духу другим, — он обладал тем врожденным даром польского радушия, которое не довольствуется услугами гостю по закону и долгу гостеприимства, а велит отказать от всякого внимания к себе и перенести его на гостя, его желания и развлечения. У него любили бывать, испытывая его обаяние и чувствуя себя как дома. Своего гостя он делал хозяином всего своего дома, предоставляя самого себя и все свое достояние в распоряжение гостя и к его услугам. Ему свойственна была безграничная щедрость, с какою простолюдин славянской расы принимает в своей избе гостей, еще более радушный, чем араб в своей палатке, возмещающая недостающее обилие угощения поговоркой, многократно повторяемой, той самой, которую не забывает также вельможа после гомерически обильного угощения, предложенного в раззолоченных чертогах: *szum bogat, tym rad!* [чем богат, тем и рад!]. Четыре слова, гласящие в переводе: «все мое скромное достояние — к вашим услугам!» Эти слова обычно произносит с грацией и достоинством подлинно национальными, обращаясь к своим гостям, всякий хозяин дома, соблюдающий церемонно-живописные обычаи старинных польских нравов.

Познакомившись ближе с обычаями гостеприимства, принятыми в его стране, лучше отдаешь себе отчет в том, что придавало нашим собраниям у Шопена столько широты, свободы, увлечения высшего порядка, лишённого всякого привкуса приторности или горечи, не вызывающего никакой реакции мрачных настроений. Его было не легко вытянуть в свет; еще меньше он был склонен делать приемы у себя; однако он выказывал чарующую предупредительность, когда делали нашествие на его гостиную, где ему удавалось, с виду ни за кем в особенности не ухаживая, на деле занять каждого наиболее приятным для него образом, выказывая каждому в отдельности учтивость и внимание.

Не без труда удавалось преодолевать некоторую нелюдимость Шопена и уговорить его открыть свои двери и рояль перед несколькими друзьями, которые позволили себе, по праву дружбы и почитания, настаивать на этом. Не один из нас, без сомнения, ясно помнит этот первый вечер, импровизированный у него, невзирая на его отказ, когда он жил на Шоссе д'Антен. Его квартира, подвергшаяся внезапному вторжению, была освещена только несколькими свечами у плейелевского рояля (который он особенно любил за серебристую, слегка приглушенную звучность и легкое туше). Он извлекал из него звуки, подобные звукам одного из тех инструментов, которые выдвигали изобретательные старые мастера романтической Германии, применяя хрусталь и воду.

Углы комнаты, погруженной в сумрак, казалось, теряли очертания и сливались с мраком безграничного пространства. В полумраке виднелись силуэты мебели, одетой в беловатые чехлы; они казались призраками, явившимися на звуки, их вызвавшие. Свет, сосредоточенный у рояля, падал на паркет, скользил дальше волной, соединялся с огнями камина, где временами выскакивали оранжевые языки пламени, короткие и плотные, точно любопытные гномы, привлеченные звуками родного им говора. Единственный портрет одного пианиста, друга и почитателя, присутствовавшего здесь в этот раз лично, — казалось, слушал приливы и отливы звуков, поющих, грезящих, стонущих, гремящих, шепчущих и замирающих на клавишах инструмента, вблизи которого он находился. По странной случайности, поверхность зеркала отражала, дублируя в наших глазах, только прекрасный овал лица графини д'Агу, с шелковистыми белокурыми локонами, много раз уже воспроизводившийся кистью художников и только что награвированный для тех, кого пленяет ее изящное перо.

В кругу света, у рояля сгруппировалось несколько лиц прославленных знаменитостей. Гейне, самый скорбный из юмористов, прислушивался с глубочайшим интересом сородича к тому, что рассказывал Шопен о таинственной стране, часто посещаемой и его крылатой фантазией, — где он изведal также все дивные места. Шопен и Гейне понимали друг друга с полуслова, с полужвука. Музыкант отвечал восхитительными повествованиями на вопросы поэта, произносимые шепотом, об этих неведомых странах, о новостях оттуда: о «хохотунье нимфе»¹, о которой он хотел знать, «продолжает ли она с тем же задорным кокетством кутать свои зеленые кудри серебристой фатой?» Будучи в

¹ Heine, «Salon», Chopin (прим. автора). Лист цитирует статьи Г. Гейне под общим названием «О французской сцене» («Салон», том. 4).

курсе пересудов и хроники галантных походов этих мест, он осведомлялся: «Преследовал ли по-прежнему морской царь с длинной белой бородой ту шаловливую и непокорную наяду своей смешной любовью?» Хорошо зная все прославленные феерии, которые можно увидеть там вдали, он спрашивал: «Пылают ли по-прежнему там розы таким гордым огнем? все так же гармонично шепчутся деревья при свете луны?»

Шопен отвечал. И оба, после долгой дружеской беседы о чарах заоблачной этой отчизны, печально смолкли, охваченные тоской по родине, которую Гейне страдал в то время настолько, что сравнивал себя с тем голландцем, капитаном «корабля призрака», который был обречен со своим экипажем на вечное скитание по холодным волнам, «тщето вздыхая по пряностям, тюльпанам, гиацинтам, пенковым трубкам, китайским фарфоровым чашкам!.. "Амстердам! Амстердам! Когда мы вновь увидим Амстердам!" — вскричал он, когда буря завывала в снастях корабля и кидала его из стороны в сторону над пучиной вод». — «Я понимаю, — добавил Гейне, — неистовую боль, с какой однажды злополучный капитан воскликнул: "О, если б я вернулся в Амстердам, я предпочел бы превратиться в каменную тумбу на углу одной из его улиц, чем когда-либо его покинуть». Бедный ван дер Декен!.. Для него Амстердам был идеалом!»

Гейне полагал, что он прекрасно понимает все, что претерпел и испытал «бедный ван дер Декен» в ужасном непрерывном скитании по океану, вонзившему свои когти в несокрушимое дно его корабля, удерживая невидимым якорем, цепи которого отважный моряк никогда не мог найти и перерубить. Когда сатирический поэт был в настроении, он рассказывал нам о горестях, надеждах, отчаянии, муках, унынии несчастных моряков на этом злополучном проклятом корабле, куда не раз водила его влюбленная в него ундины; в дни, когда гость ее кораллового леса, ее перламутровых чертогов вставал еще более угрюмым, опечаленным и язвительным, чем обычно, она предлагала ему, чтобы разогнать сплин, зрелище, достойное возлюбленного, который знал чудеса, неведомые в ее царстве.

На этом несокрушимом корабле Гейне и Шопен странствовали вместе у полюсов, где северная Аврора, блистательная гостя долгих ночей, полыхает своим широким шарфом в гигантских сталактитах вечных льдов; у тропиков, где зодиакальный свет в короткую пору сумерек заменяет несказанным своим сиянием знойные лучи палящего солнца. Они пересекали в стремительном беге и те широты, где жизнь заглушена, и те, где вовсе жизни нет, участь попутно узнавать небесные со-

звездия, указующие путь морякам, которых не ждет ни одна гавань. Опершись о корму, лишенную руля, они глядели на созвездия от Медведиц, величественно венчающих север, до сверкающего Южного Креста, за которым тянется антарктическая пустыня вверху над головами и внизу не являющая взору ничего в пустынном и беззвездном небе, простертом над безбрежным океаном. Им случалось следить подолгу и за дождем падучих звезд, этих небесных светляков... и за беззаконными кометами, вселяющими страх необычайностью своего великолепия, а в сущности в своем скитальчестве и одиночестве всего лишь жалкими и безобидными... Они смотрели и Альдебаран, далекое светило, мрачным, враждебным взором преследующее землю, не смея к ней приблизиться... и лучезарные Плеяды, посылающие блуждающему взору свет дружеский и успокоительный, как будто тайное обетование!

Все это вставало перед Гейне в облициях многообразных, различных на каждой долготе! Он нам рассказывал в неясных символах и о других видениях: как он участвовал в ужасной кавалькаде Иродиады¹, как был принят при дворе лесного царя, как рвал золотые яблоки в саду Гесперид², как запросто бывал в местах, недоступных для простых смертных, если им не покровительствует фея, отваживающая злые силы и щедро одаряющая сокровищами из своего волшебного ларца. Гейне часто рассказывал Шопену об экскурсиях своих в царство фантастики, а Шопен нам повторял его речи, воспроизводил описания, воссоздавал рассказы, — и Гейне слушал его, забывая о нашем присутствии.

В описываемый вечер рядом с Гейне сидел Мейербер, уже давно исчерпавший весь запас междометий, выражающих восторг. Он, родоначальник циклопических построений в области гармонии, мог часами наслаждаться, вслушиваясь во все детали арабесок, прозрачным кружевом окутывавших импровизации Шопена.

Подальше сидел Адольф Нурри³, благородный, страстный и взыскательный художник. Искренний католик, почти аскет, он грезил, с ревностью средневекового мастера, о возрождении в будущем искусства во всей его чистой, незапятнанной красе. В последние годы жизни он отказывался низводить свой талант до сцен, отмеченных мало возвышенными или поверхностными чувствами, и отдавал себя всецело

¹ Иродиада — жена царя Ирода, в Евангелиях — олицетворение греховности: по ее наущению был казнен Иоанн Креститель.

² Геспериды — в древнегреческой мифологии дочери титана Атласа, хранительницы неприступного сада с золотыми яблоками.

³ Адольф Нурри (1802 — 1839) — французский тенор.

на служение искусству, целомудренно и пламенно им чтимому, неизменно видя в нем, во всех его многообразных проявлениях, святыню, «коей красота претворяется в сияние правды».

Его втайне снедала меланхолическая страсть к прекрасному; на мраморное чело его, казалось, уже легла роковая тень, о значении которой взрыв отчаяния слишком поздно дает знать людям, столь любопытным к секретам сердца и столь неспособным их разгадать.

Здесь находился также Гиллер¹; его талант был сродни таланту тогдашних новаторов, в особенности Мендельсона. Мы часто собирались у него. Готовясь выпустить ряд больших произведений, из которых первым была замечательная его оратория «Разрушение Иерусалима», он в то время написал уже фортепианные пьесы: «Фантомы», «Мечты», двадцать четыре этюда, посвященные Мейерберу. Эскизы, сильные, законченные по рисунку, напоминающие пейзажные этюды художников — маленькие поэмы света и тени, с одним единственным деревом, полоской вереска, пучком лесных цветов или водорослей, с одной только темой, счастливо найденной и широко трактованной.

Эжен Делакруа², Рубенс романтической школы того времени, стоял, изумленный и поглощенный видениями, наполнявшими воздух, до осязаемости, казалось, их касаний. Раздумывал ли он о том, какая палитра, какие кисти, какое полотно понадобилось бы ему, чтобы дать своим искусством жизнь этим видениям? Иль думал, что для этого пришлось бы отыскать полотно, сотканное Арахной, кисть из ресниц феи, палитру с красками, взятыми у радуги? Улыбнулся ли он в душе, раздумывая так, или отдался целиком впечатлению, их вызвавшему, по влечению, испытываемому иногда большими талантами к тем, кто составляет им контраст?..

Престарелый Немцевич³, казалось, самый близкий к могиле из всех присутствующих, слушал, в молчании, с хмурой серьезностью и неподвижностью мраморного изваяния, казалось, свои собственные «Исторические песни», воссоздававшиеся в драматическом исполнении Шопена для старца, пережившего былые времена. В этих столь популярных текстах польского барда можно было слышать стук оружия, песнь победителей, торжественные гимны, жалобы знатных пленни-

¹ Гиллер Фердинанд (1811 — 85) — немецкий пианист, дирижер, композитор.

² Делакруа Эжен (1798 — 1863) — французский художник, автор, в частности, известного портрета Шопена (1838).

³ Немцевич Юлиан Урсын (1757 — 1841) — польский поэт, участник восстания Костюшки.

ков, баллады в честь павших героев!.. Они воскрешали в памяти длинный ряд славных деяний, побед, королей, королев, гетманов... и для старца настоящее становилось иллюзией, и вставляли призраки минувшего, ожившие с такою силою под пальцами Шопена!

Дальше, отдельно ото всех, вырисовывался неподвижный силуэт хмурого и безмолвного Мицкевича. Казалось, этот северный Данте по-прежнему находил «горькой соль чужбины и крутыми ступени ее лестниц». Тщетно напоминал ему Шопен о «Гражине» и «Валленроде», Конрад оставался как бы глух ко всем прекрасным звукам, и одно лишь его присутствие здесь доказывало, что он их понимал¹. И большего, думалось ему, по справедливости никто и права не имел от него требовать!..

Погрузившись в кресло и опершись рукою о столик, Ж. Санд отдалась во власть звуков. На них всецело откликнулся пламенный ее гений, обладавший редким даром, свойственным избранным натурам, прозревать прекрасное во всех явлениях искусства и природы. Было ли это родом ясновидения, которое у всех народов приписывается вдохновенным женщинам? Перед их магическим взглядом падает всякая внешняя кора, личина, грубая оболочка, и перед их умственным взором открывается в неведомой ее сущности душа поэта, в ней заключенная, идеал художника, скрытый им в потоке звуков или под покровом колорита, в изгибах мрамора или за линиями гранита, за скрытым ритмом строф или за неистовыми возгласами драмы! Эта способность лишь смутно ощущается большинством ею одаренных. Ее высшим откровением является дар оракула, раскрывающего прошлое, прорицающего будущее. Значительно более редкий, чем обычно полагают, этот дар освобождает исключительные натуры, которые он осеняет, от груза технического знания, и достигает вершин не путем изучения тайн аналитического знания, а в частом общении с дивными синтезами природы и искусства.

В этом повседневном общении с природой, составляющем прелесть и величие сельской жизни, можно найти разгадку чар природы и вместе с тем искусства, бесконечной гармонии линий, звуков, красок, громов и шелестов, ужасов и наслаждений! Если отважиться, не отступая ни перед какими трудностями, ни перед какой тайной, исследовать сущность этих разительных противоречий, то можно найти иногда ключ этих аналогий, соответствий, взаимосвязей наших ощущений и чувств, усмотреть скрытые нити, связывающие кажущиеся различия, найти

¹ Мицкевич Адам (1798 — 1855) — польский поэт. «Гражина», «Конрад Валленрод» — поэмы Мицкевича.

тождественность в противоречиях, эквивалентность в противопоставлениях, так же как увидеть, с другой стороны, пропасть, узкую, но непроходимую, разделяющую то, чему суждено сближаться, не сливаясь, уподобляться, не смешиваясь. Услышать на рассвете шепоты, которыми природа оповещает своих избранных о своих таинствах, — одна из прерогатив поэта. Еще более тонкий дар — научиться у природы проникать в замыслы человека, когда он в свою очередь становится творцом, когда он в своих созданиях разного рода, подобно ей, использует громы и шелесты, ужасы и наслаждения; этим даром женщина-поэт владеет по двойному праву — интуиции своего сердца и своего гения.

После того как мы назвали имя той, чья энергичическая личность и неотразимая обаятельность покорили хрупкую и нежную натуру Шопена, вызывая восторги, губительные для него, как губительно слишком хмельное вино для слишком хрупкого сосуда, мы не станем больше вызывать другие тени прошлого, в котором реет столько неясных образов, безотчетных симпатий, неясных замыслов, обманутых надежд, в котором каждый из нас мог бы видеть вновь лик рокового чувства! Увы! Из интересов, склонностей, стремлений, влечений, страстей, наполнявших эпоху, в которую случайно собрались несколько человек высокой души и светлого ума, многие ли обладали жизненной силой, достаточной для того, чтобы противоборствовать всем силам смерти, окружающим колыбель всякой идеи, всякого чувства, как и всякой индивидуальности?.. Много ли найдется таких моментов в жизни, когда оказались бы неприемлемыми слова предельной печали: *«Счастлив, кто умер! Еще счастливей, кто не родился!»* Из чувств, заставлявших сильнее биться благородные сердца, много ли найдется таких, которые никогда не навлекли бы на себя этого последнего проклятия? Мог бы появиться на свет без ран, без увечий, без язв и следов мучений, искажающих первоначальную красу, пятнающих душевную чистоту, хотя бы один покойник, восстав из праха и выйдя из могилы, как тот самоубийца из поэмы Мицкевича, покончивший с собою из-за любви и воскресающий в день мертвых, чтобы вновь пережить жизнь и претерпеть ее муки?¹

Сколько нашлось бы среди этих печальных выходцев с того света таких, в ком эта первоначальная краса и душевная чистота обладали бы при жизни такой чарующей силой и небесной лучезарностью, чтобы после угасания и кончины от них не отрекались бы те, чьей радостью и мукой они были? Не следовало бы, пересчитав могилы, призвать мертвецов в черед к

¹ Речь идет о поэме А. Мицкевича «Дзяды».

ответу за все содеянное ими добро и зло в этом мире сердец, куда им был такой свободный доступ, в мире, где царили эти сердца, его красившие, возмущавшие, озарявшие, опустошавшие по своей прихоти?..

Среди всей этой группы лиц, каждый член которой привлекал к себе внимание множества людей и чувствовал на совести своей огромную ответственность, лишь один не утратил чистейшего природного очарования, соединявшего их всех вокруг него, не дал угаснуть сияющему светочу в забвении, один оставил по себе память, свободную от всякого упрека, искусству завещал нерушимое достояние своих высоких помыслов и дивных чарований. Признаем его одним из тех избранников судьбы, о существовании которых свидетельствует народная поэзия верой своей в *добрых гениев*. Воззрения народной поэзии, приписывающей этим благодатным существам природу высшую в сравнении с обыденной, великолепно подкрепляются великим итальянским поэтом, по мнению которого, на гении «лежит могучий отпечаток божественности» (Мандзони)¹. Склонимся перед всеми теми, кто отмечен свыше такой печатью; самой же нежной признательностью почтим тех, кто, как Шопен, верховенство свое использовал на то, чтобы придать жизнь и выразительность прекраснейшим чувствам.

<...>

Доброжелательный, приветливый, обходительный, ровный и веселый, он не давал повода подозревать в себе внутренних потаенных потрясений.

Нелегко было разгадать его характер. Он складывался из тысячи нюансов, перекрещивавшихся, затемнявших друг друга, которые нельзя было разгадать *a prima vista*². Легко было обмануться, не понять подлинной сути его мысли, как случается вообще при встречах со славянами, у которых откровенность, экспансивность, непринужденность и подкупающая *desinvoltura*³ манер никоим образом не свидетельствуют о прямодушии и искренности. Их чувства обнаруживаются и скрываются, как извивы свернувшейся змеи; только пристально всматриваясь, можно заметить связь ее колец. Было бы наивностью принимать за чистую монету учтивые комплименты, мнимую скромность славян. Выражения этой учтивости и скромности — знамение нравов, носящих на себе явную печать их давних сношений с Востоком. Ни в малейшей мере не заразившись

¹ Мандзони Алессандро (1785 — 1873) — итальянский поэт и писатель.

² С первого взгляда (*итал.*)

³ Непринужденность (*итал.*)

молчаливостью мусульман, славяне научились у них недоверчивой скрытности в отношении всего, касающегося деликатных и интимных сердечных струн. Можно быть почти уверенным в том, что, говоря о себе, они никогда не выскажутся до конца, что обеспечивает им преимущество над собеседником со стороны ума или чувства, и оставляют его в неизвестности относительно того или иного обстоятельства, той или иной мимолетной тайны, которая могла бы вызвать удивление или ослабление уважения; они находят удовольствие прятать эту тайну под тонкой, вопросительной улыбкой с оттенком неуловимой насмешки. В этой склонности к мистификации по всякому поводу, от самых остроумных и шуточных до самых горьких и мрачных, к насмешке, кажется, видят они форму презрения к превосходству над ними, которое внутренне они признают, но тщательно, с лукавством угнетенных, скрывают.

Хилое и тщедушное телосложение Шопена не допускало энергического выражения его страстей, и друзьям его открывалась в них только одна сторона — кротость и нежность. В сутолоке и суете больших городов, где ни у кого нет времени разгадывать загадку личности другого, где каждого судят только по внешности, весьма немногие берут на себя труд бросить взгляд вглубь характера. Однако те, кто был связан с польским музыкантом более тесными и частыми сношениями, имели случай подмечать в нем порою нетерпеливую досаду, когда ему слишком быстро верили на слово. Артист, увы! не умел мстить за человека... Будучи слишком слабого здоровья для того, чтобы скрыть недовольство за мощностью своей игры, он искал возмещения в том, что слушал чужое исполнение, отмеченное силой, ему не достававшей, тех из своих произведений, в которых всплывает страстный гнев человека, пораженного тяжелыми ранами глубже, чем у него хватило бы духу признать, подобно тому как всплывают вокруг гибнущего корабля, еще расцвеченного флагами, куски его бортов, оторванные волнами.

Однажды под вечер мы были вместе втроем. Шопен долго играл. Одна из самых утонченных женщин Парижа¹ мало-помалу прониклась настроением благоговейной сосредоточенности, — подобным тому, какое охватило бы изумленного путника при виде надгробных камней, которые устилают турецкие долины, издали манящие сенью ветвей и цветами, сулящие радостный отдых. Она спросила его, где источник невольного благоговения, испытываемого сердцем перед памятниками, внешность которых кажется только нежной и изящной? Какое имя он дал бы тому необы-

¹ Речь идет о графине Марии д'Агу (1805 — 76) — французской писательнице (псевдоним — Даниэль Стерн), подруге Листа и матери его трех детей.

чайному чувству, которое вложил он в свои создания, как неведомый пепел в великолепную алебастровую урну тончайшей работы?

Не устояв перед слезами, увлажнившими прекрасные глаза, Шопен — с непосредственностью, редкой в этом артисте, таком настороженном в отношении всего, касающегося интимных реликвий, захороненных им в блистательных ларцах его творений, — ответил, что сердце ее не обманулось, почуяв скорбь и печаль, ибо, невзирая на все мимолетные радости, его никогда не покидало чувство, составлявшее как бы основу его сердца, название которому он мог найти лишь в своем родном языке, так как ни на одном языке нет слова, равнозначного польскому *żal*! И в самом деле, Шопен часто повторял его, как если бы ухо его алкало этого звука, в котором заключалась для него целая гамма чувств, от жалобы и сожаления до ненависти — благодатные или ядовитые плоды одного горького корня.

Żal! Странное слово, со странным многообразием значений и еще более странной философией. Когда оно употребляется применительно к явлениям и предметам, оно означает все умиление и смирение покорного и безропотного сожаления, с кротостью склоняющегося, так сказать, перед законом провиденциального предопределения; его можно в этом случае перевести, как «неутешная скорбь о невозвратной утрате». Но как скоро оно касается человека, оно меняет физиономию и не имеет равнозначного слова среди языков романских и германских. Знаменуя чувство более высокое, более благородное, более широкое, чем то, которое выражается французским словом «grief» [жалоба, претензия], оно включает, однако, фермент злости, возмущение, упрек, предвкушение мести, неутолимую угрозу, накипающую в глубине сердца, то чующую отмщение, то пропитанную бесплодной горечью. И в самом деле, *żal* окрашивает все творения Шопена то в серебристые, то в огненно-пылающие тона. Самые нежные его грезы не лишены этого чувства.

Эти впечатления получили в жизни Шопена еще большее значение, когда ощутимо дали себя знать в последних его произведениях. Они приняли мало-помалу оттенок болезненной раздражительности, доходящей до лихорадочной взволнованности.

Этот оттенок особенно заметен в последних его произведениях, в оборотах мысли, вызывающих скорее мучительное впечатление, чем изумление. Почти задыхаясь под бременем подавляемых аффектов, прибегая к искусству только для того, чтобы выразить для себя трагедию своей жизни, он, изливший раньше в звуках свое чувство, ныне стал выказывать в них всю истерзанность своего духа.

В страницах, написанных Шопеном под этим влиянием, можно найти сходство со странными переживаниями Жан Поля¹, искавшего необычайностей в явлениях природы, ощущений захватывающего душу ужаса перед непостижимым в естественном ходе вещей, болезненных крайностей галлюцинирующего воображения, — все для того, чтобы тронуть сердце, изможденное страстями и пресыщенное страданиями.

Мелодия Шопена становится отныне измученной. Нервная и беспокойная чувствительность ведет к какой-то ожесточенно упрямой переделке мотивов, тягостной, как зрелище мук, причиняемых теми болезнями души и тела, для которых единственным лекарством служит смерть. Шопен становится жертвой болезни; год от году усиливаясь, она свела его в могилу еще молодым. И теперь в его произведениях можно заметить черты острых страданий, снедавших его, как на прекрасном теле — следы когтей хищной птицы. Но перестают ли его творения быть прекрасными? Чувства, их вдохновившие, формы, этими чувствами вызванные, перестают ли принадлежать к области высокого искусства? — Нет. Эта душу раздирающая печаль, носящая печать чистого и целомудренного благородства, эта безутешная скорбь — принадлежит к самым высоким побуждениям человеческого сердца, говорит на подлинном языке искусства; здесь никогда не бывает вульгарной притязательности, утрированного, театрального выкрика, безобразной судороги. А с точки зрения технического мастерства нельзя отрицать, что гармоническая ткань, несколько не снижая качества, становится все более интересной сама по себе, заслуживающей пристального изучения.

¹ Жан Поль (Рихтер Иоганн Пауль; 1764 — 1825) — немецкий писатель-романтик, оказавший сильное влияние, в частности, на писателя Э. Т. А. Гофмана и композитора Р. Шумана.

Вильгельм фон Ленц¹
ВОСПОМИНАНИЯ О ШОПЕНЕ²

Вся Европа, от Мадрида до Петербурга, чествовала Листа, когда мы с ним снова встретились с 1842 г. в Париже, где только что вступил на престол Луи Филипп. Жорж Занд была всеми признана, литература о полусвете (Camélienlitteratur) процветала, Бальзаку мнилось, что Париж пронизан электрическим током, что Париж именно та среда, в которой только и можно жить.

В этой среде жил Шопен; однако август он проводил вместе с Жорж Занд в замке в Турени. Дух времени, отразившийся в искусстве, вообще заключался в том, чтобы желать казаться бóльшим, чем оказываешься на самом деле, и обещать больше, чем можешь. Понятие «утонченного» (le distingue) было модным и приобретало самые калейдоскопические и странные оттенки. Вернуться в Париж раньше ноября, хотя бы скрываясь в течение лета в том же Париже, — это не было «distingue», а Шопен был очень «distingue» — в своих манерах, во всей своей внешности, и желал быть таковым.

Мой первый визит в Париже был к Листу, который жил на Rue Blanche, недалеко от Rue Montholon, где мы встречались в 1823 году. Добродушная матушка великого художника снова встретила меня дружески. Сам Лист встретил меня еще более радушно.

— Я буду посещать вас ежедневно, — это были его первые слова. — Я велю поставить вам рояль от Эрара, вы живете очень удобно, вблизи от Шлезингера³, где часто бывают музыканты; за инструментом мы вспомним старое время, в особенности сонаты Вебера; вы ведь возите их с собой?

— В том же экземпляре с вашими заметками, которые я сохраняю как святыню, но я хотел бы что-нибудь Шопена...

— Что хотите, то мы и будем разучивать, только не вздумайте платить за это; за деньги я не даю уроков; я буду посещать приятеля, чашка

¹ Ленц Вильгельм фон (1809–1883) — русский музыкальный писатель. Автор книги «Бетховен и его три стиля» — одного из самых серьезных трудов в русской бетховениане. Его воспоминания о встречах с Листом, Шопеном, Гензельтом и др. послужили основой для книги «Великие виртуозы фортепиано».

² Выдержки из книги: Великие виртуозы фортепиано (1872). Печатается по изданию: Воспоминания о Шопене Вильгельма фон Ленца // Русская музыкальная газета. 1910. № 9–10, 18–19, 20–21, 24–25.

³ Известная музыкально-издательская фирма в Париже.

кофе из отеля — вот все. Я буду приходить ежедневно ровно в 2 часа, и мы пробеседуем день и вечер, все утро вы должны просиживать за роялем; я пришлю вам лучшее, я поищу его сам у Эрара.

Это были незабываемые дни! Лист редко пропускал свой час — это была «*politesse du Roi*»¹...

Однажды утром Лист заявляет: «Пойдемте прогуляться, погода прекрасная; но что это у вас за пальто?»

— Я купил его в Гамбурге; оно из коричневого бархата, напоминавшего тигровую шкуру, и сидело хорошо.

— В Париже вы обращаете этим на себя общее внимание; только я один в Париже и могу пройти под руку с вами в этом ганзейском мехе; пойдемте.

Когда мы проходили по бульварам и люди оглядывали нас и смотрели нам вслед, я понял слова Листа, что только он мог показаться вместе с человеком в подобном пальто. *Шопен* никогда бы этого не сделал! Это не понравилось бы Занд! Так обезьянически падок на моду, так мелок был и останется великий Париж...

В мазурках B-dur и a-moll op. 7 Шопена я многому научился в исполнении Листа. В обеих пьесах он отметил многие мелкие вариации и относился к делу очень строго, особенно в кажущемся столь легким мажорном басу a-moll'ной мазурки. Сколько старания он приложил, занимаясь со мной! «Только осел может думать, что это легко, — говорит он. — По этим *связкам* (лигатурам) узнается виртуоз! Сыграйте это Шопену *так*, он это заметит, это его порадует. Эти глупые французские издания портят все шопеновское; эти дути (Vogen) в басу нужно протянуть *так*! Если вы ему сыграете *так*, он вам даст несколько уроков, вы только должны набраться храбрости сделать это так», — добавил Лист.

Был уже октябрь, но Шопен все еще был настолько *distingue*, чтобы не возвращаться в Париж. Однажды утром Лист с дружеским участием сказал мне: «Ну, он приезжает, я узнал это, если Занд его отпустит!» Я возразил: если только он оставит *Индиану*. «Этого он не сделает, — заявил Лист, — я знаю это. Будет он здесь, я приведу его немедленно к вам, ведь Эрар стоит у вас; мы тогда сыграем четырехручную сонату Он-слова (f-moll), на которой вы так засиделись. Однажды мы ее уже играли публично в Париже; было довольно курьезно, Шопен играл тогда верхний голос, по моему желанию; он это охотно повторит. Достаньте сонату у Шлезингера, найдите лейпцигское издание, — оно точное. Таким образом вы легче всего получите урок от него, это случится само собою, осо-

¹ Вежливость короля (*франц.*)

бенно теперь, в начале сезона. Вы и представить себе не можете, как это трудно, в этом отношении вы еще вовсе не знаете Парижа! У меня, например, это легко, но у *Шопена* — трудно, очень трудно! Очень многие предпринимали путешествие в Париж и даже не могли увидеть Шопена!»

С того дня, как я смог надеяться слышать у себя Листа и Шопена, я ощутил почву под ногами; перед музыкальными магазинами со мной раскланивались, у Шлезингера мне каждый раз предлагали стул. Я ведь *проходил мимо* с Листом...

Однажды Лист дал мне для Шопена свою визитную карточку с следующей надписью: «Laissez passer, Franz Liszt»¹. «Это вы отдадите у Шопена, — добавил он, — без такого пропуска вы, пожалуй, и вовсе не увидели бы его; таков обычай у писателей и художников первого ранга, мы не можем терять наше время. Ступайте около 2 часов в Cité d'Orléans, где он живет; там живут и *Занг*, *Виардо*, *Дантан* (знаменитый карикатурист, изобразивший за роялем Листа с четырьмя руками). Вечером это общество собирается у одной испанской графини, политической изгнанницы. Быть может, Шопен как-нибудь возьмет и вас с собой. Только не просите его, чтобы он представил вас *Занг*. Он очень застенчив (ombrageux)».

— Вашей храбрости у него нет?

— Нет! ее нет у него, бедного Фридерика!

Наконец-то я могу отправиться к *Шопену*! Cité d'Orléans была новой громадной постройкой с поместительным двором, первое предприятие подобного рода; масса нумерованных квартир под одним именем (Cité) очень удобна для парижан. Cité находится позади Rue de Provence, в фешенебельном квартале Парижа. Она выглядела очень солидно, а это в Париже главное!

Я дал карточку Листа слуге в прихожей. Мужская прислуга — предмет роскоши в Париже и редкость у художника. Слуга заявил, что Monsieur Шопена вовсе нет в Париже. Я не дал себя обмануть и повторил: «Вы передайте карточку, а остальное мое дело». С карточкой в руках скоро вышел и сам Шопен. Передо мной стоял молодой человек среднего роста, стройный, худощавый, с истомленным, выразительным лицом, полный парижского шика. Вряд ли я встречал когда-либо столь непринужденный, элегантный и привлекательный образ. Шопен пригласил меня сесть, [но] я стоял, точно перед королевской особой.

— Что вам угодно? ученик Листа, художник?

¹ Позвольте [ему] пройти. Ференц Лист (франц.)

— Друг Листа — я желал бы иметь счастье изучить с вами ваши мазурки, которые я признаю высокими произведениями искусства. Я прошел некоторые из них с Листом... — я почувствовал, что поступил неосторожно, но было уже поздно.

— Да? — протянул Шопен, но в вежливейшем тоне. — К чему вам тогда я? Сыграйте, пожалуйста, что вы разучили с Листом, у меня еще несколько свободных минут, — он вынул из кармана изящные часики, — я собирался уходить, я запретил кого-либо принимать, простите.

Так же как 13 лет тому назад у Листа, я чувствовал себя в томительном положении. Значит, экзамен? После Листа, однако, я более не должен был бояться, к тому же я приехал из Петербурга — я без дальних слов пошел к роялю, поднял крышку, точно я был у себя дома. Оказался Плейель; мне рассказывали, что Шопен не играл на других инструментах. Это были легчайшие из парижских фабрикатов. Прежде чем сесть, я взял один аккорд, чтобы узнать брод (я сказал «le gue»). Это или иное слово (le mot!¹), казалось, понравились Шопену, он усмехнулся, устало облокотился на инструмент и прямо взглянул мне в лицо своими умными глазами. Я отважился только бросить на него взгляд и смело заиграл В-dur'ную мазурку, типичнейшую, к которой Лист записал мне варианты. Я благополучно добрался до конца. *Volato* через две октавы удалось как не бывало прежде; инструмент оказался легче, чем мой Эраp.

Шопен приветливо прошептал:

— Прием (trait) не ваш, не правда ли? Он показал вам его — он на все кладет свою руку; ну! он имеет право, он играет перед тысячами, я — редко перед одним. Хорошо, я буду давать вам уроки, но только два раза в неделю, это мой предел; мне трудно будет найти 3/4 часа, — он снова посмотрел на часы. — Что вы *читаете*? Чем вы вообще занимаетесь?

К этому вопросу я был хорошо подготовлен.

— Я предпочитаю всем писателям Жорж Занд и Жан-Жака Руссо, — ответил я быстро.

Он усмехнулся; он был удивительно прекрасен в эту минуту.

— Это вам Лист сказал — я вижу, что вы посвящены, тем лучше. Будьте только точны, у меня все расписано по часам, мой дом — голу-бятня (un pigeonnier). Я уже вижу, что мы сойдемся ближе, рекомендация Листа что-нибудь да значит. Вы первый ученик, которого он мне рекомендует; мы теперь друзья, мы были [с ним] приятели.

¹ Острота (франц.)

Я всегда приходил задолго до моего урока и ждал. Одна за другой выходили оттуда дамы — одна прекраснее другой. Однажды [я видел] дочь адмирала Лауру Дюперрэ; ее проводил Шопен до лестницы; она была прекраснее всех, стройная, как пальма; ей Шопен посвятил два своих выдающихся ноктюрна (с-moll и fis-moll op. 48); в то время она была его любимой ученицей. В передней я часто заставлял Фильча, к сожалению, рано умершего. Это был гениальный венгерец, всего лишь тринадцати лет. Вот кто понимал, вот кто играл Шопена! О Фильче Лист сказал однажды в моем присутствии на вечере у графини д'Агу: «Когда этот мальчик отправится путешествовать, я закрою свою лавочку». Я ревновал к Фильчу, Шопен обращал внимание только на него. Фильч проходил с Шопеном b-moll'ное скерцо; мне Шопен решительно отсоветовал эту вещь, сказав, что она для меня трудна (и был прав), но все-таки допускал меня присутствовать, когда они ее играли; таким образом я слышал это прекрасное скерцо в самой совершенной передаче. Фильч играл также e-moll'ный концерт, причем Шопен сидел за вторым роялем и утверждал: мальчик играл его лучше, чем он сам. Я не верил этому. Однако это было так. Ему не хватало физической силы, но его грация и элегантность оставались недостижимы, а когда он исполнял какое-нибудь украшение, это всегда было апофеозом вкуса. Прошло то время, когда Шопен давал концерты. В ту пору он завоевал себе место рядом с Листом. Это немало! Теперь он играл только раз в году, полупублично, в избранном кругу учеников и поклонников, принадлежавших к цвету высшего общества, заранее раскупавшего и распространявшего билеты, как он сам мне рассказывал.

— Упражняетесь ли вы, когда приближается день концерта? — спросил я его.

— Для меня это ужасное время; я не люблю публичности, но при моем положении она неизбежна. Я закрываюсь на две недели и играю Баха. Это моя подготовка, я не разучиваю своих композиций.

Шопен был фениксом фортепианной интимности, непревзойденным, прямо-таки сказочным в своих ноктюрнах и мазурках. Его мазурки — это песни *Генриха Гейне* на фортепиано! Когда я ему это сказал, он стал рассеянно играть с цепочкой маленьких часов, которые он всегда клал на рояль во время урока, чтобы не просрочить 3/4 часа, которые протекали так быстро!

— Да, вы понимаете меня, — сказал он. — Я охотно слушаю вас также, когда вы играете что-либо мое в *первый раз*, тогда вы даете мне идеи; если вы разучиваете, это уже не то самое, более слабое (*mediocre*).

— Лист сказал мне тоже самое, — вывертывался я.

— *В таком случае* я не удивляюсь, что вы соглашаетесь со мной, — был колкий ответ. С Листом, как и с Шопеном, надо было обходиться осторожно; по раздражительности они были ультра-французы.

— О мазурках Лист сказал, что в каждую нужно запрячь (*atteler*) нового пианиста первого ранга.

— Лист всегда прав, — ответил Шопен. — Не думаете ли вы, что я удовлетворяюсь [своим исполнением] моих мазурок? Никогда. Раза два это мне удавалось, в тех ежегодных концертах, в которых настроение зала меня увлекает; только тогда следует меня слушать, один раз в году, остальное — работа! Вот там, посмотрите, *Valse melancholique* — вы его никогда не будете играть, но так как вы эту пьесу хорошо понимаете, я вам кое-что впишу¹.

Автограф Шопена — редкость; он не писал ни писем, ни записок. «Жорж Занд, — говорил он, — пишет так прекрасно, что не имеешь права писать!» Так далеко он заходил! Как охотно ошибается гений в отношении женщины! Насколько Шопен был выше! Шопена будут играть, когда не станут читать ни одной строчки Жорж Занд.

Что бессмертного создала эта столь переоцененная во Франции женщина? Но, подобные Пиндаровым, победные гимны Шопена, *As-dur'*ный польский (хотя бы только этот) — бессмертны; они всегда будут принадлежать к лучшей фортепианной литературе, а произведения Занд — упадок нравов, обратная сторона хорошей литературы. Шопен был ослеплен, был прямо пленен этим ядовитым цветком, быть может, только потому, что литературно он был образован односторонне, а не как Лист, универсально. Это несомненно *так*, и прав был английский судья, который при всяком уголовном деле задавал вопрос: «Где женщина? Я не вижу женщины!»

С Шопеном я обращался как с женщиной, которой во что бы то ни стало стараешься понравиться; с *Листом* — не я обращался, а он обращался со мной, как ему вздумается. *Шопен* сказал мне в минуту доверчивости: «Я порицаю в вас только *одно*, — что вы русский». Лист бы этого никогда не сказал. В Шопене это было односторонне, ограничено, но одновременно в этом был ключ к его существу. Он это часто

¹ *Valse melancholique*, восьмой такт в верхнем голосе *d* (четверть), *d, gis* (четверть); к первому *d* следует взять *gis* и *c*, но к *d* и *gis* — *h*, благодаря этому, получается заключение (голос). При повторениях хорошо сохранять эту редакцию (*Прим. автора*). (Ленц имел в виду старое издание; в новое эта поправка включена. — *Прим. перев.*)

высказывал стороной; он сказал как-то: «Да! если *так* знают Бетховена, Вебера! Этого не может француз!»

Когда я его спросил: не можем ли мы побывать у *Дюперрэ*, он ответил: «Ах! *эта* вам понравилась! я никого никому не рекомендую (*introduire*¹)! Вы от нее ничему не научитесь, вы играете мои произведения по-веберовски и кое-чему научились от Листа». Лист никогда бы этого не сказал; он ответил бы: «Когда мы отправимся?» Конечно, Шопен, как бы извиняясь, прибавил: «На днях я играю русским дамам *As-dur'*ную сонату Бетховена (ор. 26), я обещал; прошу вас съездить вместе; мне будет приятно, если вы будете присутствовать. Дамы пришлют за мной экипаж, мы поедем по-княжески (*en princes*)».

Экипаж играл большую роль в этом удивительном Париже; даже в *этих* кругах!

Эти русские дамы были идеально-прекрасная баронесса Крюднер и ее грациозная подруга графиня Шереметьева; я был знаком с ними еще в Петербурге; они постоянно присутствовали на воскресных *matinées* у *Гензельта* или на музыкальных приемах в доме графов Вьельгорских. Когда мы ехали к ним по бульварам, я заговорил с Шопеном о Гензельте.

— Вот кто хотел бы вас слышать.

— Я его не менее охотно, — сердечно отвечал Шопен, — неужели он никогда не приедет?

Всегда-то все должны были ехать туда, *они* никогда не приезжали, эти парижане!

Талантливая дочь баронессы была ученицей Шопена, так же как и юная княжна Чернышева, дочь тогдашнего русского военного министра, которой Шопен посвятил свой *cis-moll'*ный прелюд ор. 45.

Когда мы проезжали по бульварам, в прекрасной петербургской коляске Мушеля, с ливрейным лакеем, на которого мне указал Шопен, я подумал: «Это не повторится более: первая и последняя музыкальные буквы сидят вместе под прекрасным солнцем, в прекрасном Париже!»

За Шопеном было послано, чтобы сыграть бетховенскую сонату (вариационную часть).

Как сыграл Шопен ор. 26 Бетховена? Прекрасно, но не столь прекрасно, как его собственные произведения, не захватывающе, не рельефно, не как роман, все более увлекательный от одной вариации к другой. Он убаюкивал в *mezza voce*, несравненно вел кантилену, безусловно

¹ Здесь: вводить в дом, знакомить, представлять (*франц.*)

законченно в отдельных частях, идеально-прекрасно, но женственно. Бетховен — мужчина и никогда не перестает им быть! Шопен играл на Плейеле, он никогда не давал уроков на другом инструменте. Все были восхищены, я также был в восторге; но только от тона Шопена, его туше, прелести и грации, от чистоты его стиля.

Когда мы возвращались, я был вполне откровенен; он также спросил мое мнение. «Я намекаю (j'indique), — возразил он без всякой обидчивости, — слушатель сам должен докончить (parachever) всю картину».

Когда мы вернулись в квартиру Шопена, он ушел, чтобы переодеться, в кабинет, примыкавший к салону. Я сел за Плейеля. Это, мне казалось, был мой долг по отношению к Листу, и я сыграл бетховенскую тему именно так — в настроении осеннего ландшафта, с лучом летнего солнца! с тремя оттененными, глубоко-прочувствованными *crescendo* в пяти следующих друг за другом *As* (в группе шестнадцати!) Были и другие подробности; также некоторое замедление перед группетто из тридцатьвторых! Шопен тотчас вышел из кабинета и сел, еще в сорочке, рядом со мной. Я играл хорошо и пылал как уголь, это было вроде вызова. Сыграв тему, я остановился и спокойно посмотрел Шопену в глаза. Он ласково положил свою руку на мое плечо и сказал: «Я расскажу об этом Листу, этого еще никогда со мной не случилось, но это прекрасно; но разве нужно всегда говорить так напыщенно (*si declamatoirement*)?»

— Это не салонная пьеса, это жизнь человека, — возразил я. — *Рохлиц* написал на эту тему роман. Исполнение должно быть страстным — это видно из коды последней вариации, где ноты *As* только сопровождают идею томления (*de l'aspiration*), но не пунктированы. Но чего только вы не делаете из гирлянды триольных групп в последней вариации! Если бы только я мог научиться этому у вас! Но это невозможно, это лежит в самой природе, во всем вашем обращении с инструментом.

Мы много говорили о Бетховене. Это случилось впервые. Бетховена он не знал серьезно; он знал только главные произведения, а последних не знал вовсе. Это было в духе Парижа! Симфонии знали; средние квартеты — мало, последних — вовсе не знали. Квартетный ансамбль *Morin'a* возник позднее. Париж отстал от Германии на десятилетия.

Между прочим я сказал Шопену, что в своем *f-moll'*ном квартете Бетховен предугадал *Мендельсона*, *Шумана* и *его*; скерцо подготовило *его мазурки-фантазии* и здесь не может быть, конечно, речи о каком-либо заимствовании; универсальный гений, подобный Бетховену, упреждает в этом отношении времена.

«Этот квартет вы мне принесите, — сказал Шопен, — я его не знаю». Я принес его. Он несколько раз благодарил меня. Я принес также Вебера. Он не умел его ценить; он говорил об опере: «не фортепианно!» Шопен вообще далек был от немецкого духа в музыке, хотя я часто слышал от него: «Существует только одна школа — немецкая». Его форма немецкой выделки, не французской; у него на уме *Бах*. Из многих примеров достаточно указать на *cis-moll'* ную мазурку op. 50 и *cis-moll'* ную мазурку op. 41: они начинаются на органе и заканчиваются в каком-то необычайном салоне, будучи написаны в имитационном стиле. Эти пьесы делают ему много чести. Они принадлежат к наиболее законченным; это *сонеты*, каких еще не бывало! Очень обрадовался Шопен, когда я ему сказал, что в его мазурке op. 50 (в разработке) модуляция из E-dur в F-dur аналогична арии Агаты из «Фрейшютца» (ср. в C-dur' ной сонате Вебера, трио менуэта G-dur, восемь заключительных тактов). «Я не знаю арии, но слышал ее! Покажите мне это». И когда я ему принес арию и сонату: «Я вовсе не подозревал этого, это случается под пером!»

Но подумайте, как *рано* у Вебера! В 1813 г. в сонате, в 1820-м — во «Фрейшютце»!

Больше всего я мучил Шопена известным ноктюрном Es-dur op. 9, посвященным прелестной Камилле Плейель. Он и Лист принадлежали в свое время к штату этой дамы.

Deux coqs vivaient en pais, une poule survint:

Et voila la guerre allumee.

Amour! tu perdis Troie!¹

Ноктюрн этот, с интересным басом, — облагороженный *Фильд*; в 1842 г. он был в моде, теперь он превзойден позднейшими ноктюрнами Шопена более совершенной формы, — в особенности двумя ноктюрнами op. 48 (с- и *fis-moll*).

Если Шопен оставался доволен учеником, он ставил тонко очинённым карандашом крест в конце пьесы. В ноктюрне я получил такой крест (первый *chevron*), затем снова явился с пьесой и получил второй. Когда я принес ноктюрн еще раз, Шопен заявил:

— Не надоедайте мне им! Я вовсе не люблю эту вещь, — потому именно, что он сочинял теперь в более совершенных формах. — Вот вам еще один крест; более трех я не выставляю, вы-то уж лучше не сыграете!

¹ Жили мирно два петуха, но явилась курица —

И вот разгорелась война.

Амур! Ты потерял троих! (*франц.*)

(В оригинале непереводаемая игра слов: трое — Троя — *Прим. ред.*).

— Вы исполняете его так прекрасно, как никто, вероятно, — возразил я.

— Кроме Листа, — сухо ответил Шопен и более мне этот ноктюрн не проигрывал. Он вписал мне небольшие, но очень важные изменения; его ноты были аккуратны, миниатюрны, тонки, как английское «*diamant-printing*».

В *Cité d'Orléans*, где жил Шопен, жили также Дантан (знаменитый карикатурист), Жорж Занд, Полина Виардо. По вечерам они собирались вместе в том же доме у одной старой испанской графини, политической эмигрантки. Именно так и рассказывал мне Лист. Шопен однажды пригласил меня туда. На лестнице он сказал мне: «Вы должны что-нибудь сыграть, только не мое; сыграйте вашу пьесу Вебера (*Aufforderung zum Tanz*)».

Жорж Занд промолчала, когда Шопен меня представил. Это было невежливо. Поэтому я нарочно сел возле нее. Шопен бился вокруг нее, точно распростертая птичка в клетке; он что-то предчувствовал. Чего он только не остерегался на этой почве? При первой паузе в разговоре, который вела подруга Занд, м-ме Виардо (я познакомился ближе с великой певицей впоследствии, в Петербурге), Шопен взял меня под руку и подвел к роялю. Читатель! если ты играешь на рояле, ты вполне поймешь, каково у меня было на душе! Я сыграл *Aufforderung* с пропусками; Шопен дружески пожал мне руку, Жорж Занд не сказала ни слова. Я снова сел возле нее. Я, конечно, преследовал известную цель. Шопен озабоченно поглядывал через стол, на котором горел неизбежный «карсель».

— Не приедете ли вы когда-нибудь в Петербург, — обратился я к Жорж Занд в самом приветливом тоне, — где вас так много читают и так высоко почитают?

— Я никогда не унижусь до рабской страны (*je ne m'abaisserai jamais jusqu'à un pays d'esclaves!*), — коротко ответила Жорж Занд.

Это было неприлично, после того как она была уже невежлива.

— Пожалуй, вы в конце концов и правы, если не приедете, — возразил я в том же тоне. — Вы могли бы найти двери запертыми!

Я думал об Императоре Николае. Жорж Занд взглянула на меня изумленно, я бесстрашно утонул в ее больших, прекрасных карих глазах. Шопен не показался мне недовольным, я уже знал его движения головой. Вместо ответа Жорж Занд театрально встала и мужским шагом направилась через салон к пылавшему камину. Я по пятам пошел вслед за ней и в третий раз демонстративно сел подле нее. Она, наконец, должна была сказать что-нибудь. Жорж Занд вытащила из карма-

на своего передника необычайно толстую сигару-трабукко и крикнула на весь салон: «Фридерик! un fidibus!»¹

Это меня обидело за него, моего великого мастера; я вполне понял значение слова Листа: «Бедный Фридерик». Шопен послушно подошел с фидибусом. Жорж Занд, наконец, при первом отвратительном облаке дыма удостоила меня словом: «В Петербурге, вероятно, я не могла бы даже в салоне закурить сигару?»

— *Ни в каком салоне, Madame*, мне не приходилось видеть, чтобы курили сигару, — с поклоном ответил я не без ударения.

Жорж Занд пристально посмотрела на меня, выстрел попал в цель, — я спокойно стал рассматривать прекрасные картины салона; каждая из них была освещена особой лампочкой. Шопен ничего не слышал, он вернулся к столу к хозяйке.

Бедный Фридерик! Как мне было жаль великого художника!

На следующий день Арман, швейцар отеля, сказал мне: «Приходили господин с дамой; я им сказал, что вас дома нет; вы не сказали, что будете принимать; господин написал свое имя, он не захватил своей визитной карточки». Я прочел: «*Chopin et Madame George Sand*». Целых два месяца я все еще ругал Армана. В самом деле — это был бы интересный визит! Пожалуй, Шопен сыграл бы даже в четыре руки со мной! Я бы устроил это.

Шопен сказал мне во время урока: «Мы были с Жорж Занд (так уже всегда называли Madame Дюдеван) у вас; как жаль, что вас не застали! Я очень жалел об этом. Ж. Занд говорит, что она была невежлива с вами! Вы бы видели, как она может быть любезна, вы ей очень понравились!»

С тех пор Шопен был ко мне особенно предупредителен. Я понравился Жорж Занд! Это был диплом. Жорж Занд удостоила меня визитом! Это был успех. *Лист* или *Шопен* — человек остается тот же.

«Вы понравились», — сказал мне Лист месяц тому назад про одну даму высшего парижского общества, которой он всегда хотел нравиться и понравился! Я только рассказал этой даме о триумфах Листа в Петербурге, чего он сам не мог сделать как следует. В этом общая черта всех нас — *hic jacet homo*²! Для Листа же характерно следующее обстоятельство. После того как я сделал свое донесение упомянутой даме, она (только из вежливости) пригласила меня сыграть ей Вебера. Лист застал меня еще за роялем и сказал: «Значит, вы заменяете меня за роялем?» — полушутя, полусерьезно, как всегда у них, как все в Париже.

¹ Зажигательная бумажка.

² Вот слабость человеческая! (лат.)

Я уже говорил, как прелестно было исполнение Шопена; хотя оно и не поражало размахом, но зато было вполне неподражаемо, как, например, в его вальсах; последние — очаровательные рондо, каких еще не бывало. Однажды во время моего урока у Шопена в комнату вошел Мейербер, которого я еще никогда не видел. О Мейербере не докладывали, как о короле. Я как раз играл C-dur'ную мазурку (ор. 33) в одну страницу, в которой заключено их несколько сот; я называл ее надгробной надписью, столь грустна и печальна эта вещь, точно усталое парение орла!

Мейербер уселся, Шопен заставил меня продолжать играть.

— Это такт в две четверти, — сказал Мейербер. Шопен возразил, заставил меня повторить, стал отбивать такт карандашом по роялю, его глаза горели.

— Две четверти, — спокойно повторил Мейербер.

Только однажды видел я Шопена возбужденным: это было в ту минуту! Как прекрасен он был, когда легкая краска залила его бледные щеки.

— Это *три* четверти, — громко сказал он — он, который всегда говорил шепотом.

— Отдайте мне, — возразил Мейербер, — для балета моей оперы (Африканки, сочинение которой в то время держалось в тайне), — тогда я вам это докажу.

— Это *три* четверти, — почти закричал Шопен и сыграл сам.

Он несколько раз играл эту мазурку, громко считал, отбивал такт ногой, он был вне себя! Ничто не помогло, Мейербер остался при своих двух четвертях — они разошлись возбужденные. Мне было только приятно присутствовать при этой сцене. Не попрощавшись со мной, Шопен исчез в своем кабинете. Все это длилось лишь несколько минут. Я представился Мейерберу в качестве друга его друга — графа Виельгорского в Петербурге. «Позвольте мне подвезти вас домой?» — спросил он приветливо у подъезда, где ждала его карета. Только что мы сели, как он заговорил:

— Я долго не виделся с Шопеном, я его очень люблю! Я не знаю пианиста, равного ему; не знаю фортепианного композитора, равного ему! Фортепиано живет в нюансах, в кантилене, это инструмент интимности. И я был в свое время пианистом и даже готовился стать виртуозом. Навестите меня, если будете в Берлине, ведь мы теперь приятели (Kameraden); если встречаешься у столь великого человека, это остается на всю жизнь.

Мейербер говорил по-немецки и столь сердечно! Он понравился мне более парижан, но Шопен все таки был прав — от того, что третья четверть проглатывается в упомянутой пьесе, она все же еще не унич-

тожается; но я побоялся затронуть этот вопрос при композиторе «Гугенотов». Et ad huc sub iudice lis est¹.

Когда, 20 лет спустя, я встретил Мейербера в Берлине, его первые слова были: «А помните ли? это ваш урок я прервал».

— Вы сделали ему больно! Что должен был он испытывать при своей раздражительности, если вы отрицали трехчетвертной ритм в композиции, которая именно основана на последнем!

— Я не хотел огорчать его, — сказал благодушно великий мастер, — я думал, что он сам этого хотел!

Более всего характеризовало исполнение Шопена его *rubato*, в котором, в сущности, сохранялся ритм и такт. Он часто говорил мне: «Левая (рука) — капельмейстер; она не должна уклоняться, колебаться, — правой рукой делайте, что хотите и сможете»: Он учил: допустив, что пьеса длится столько-то минут, можно менять частности, если в целом соблюдена длительность.

Но Лист в Веймаре, в 1871 г., гораздо лучше объяснял *rubato* Шопена. Я слышал это от ученика Листа, превосходного русского пианиста Нейлисова, которому Лист говорил: «Вы видите эти деревья, ветер играет их листьями, развивает под ними жизнь, а дерево остается тем же, — таково *шопеновское rubato*».

В этих колебаниях движения, в *rubato* согласно его пониманию, Шопен был увлекателен, каждая нота выражала высшую степень вкуса в высшем же смысле этого слова. Если он делал мелизм (eine Verzierung), что случалось редко, то это всегда было своего рода чудо изящества. По самому своему свойству Шопен не был расположен исполнять Бетховена или Вебера, которые рисовали в больших размерах и большой кистью. Шопен был пастельный живописец, но зато *несравненный!* В противоположность Листу, он с честью мог сойти за его *женскую ипостась*, равную ему по значению. Большая В-dur'ная соната ор. 106 Бетховена и Шопен исключали друг друга.

В то время в Париже жил пианист, *Гутман* по имени, неотесанный детина за роялем, но цветущего здоровья и геркулесова сложения. Своей физической внешностью он импонировал Шопену, но возможно, что ему протезировала Ж. Занд. *Гутман* хвалил Шопена, как пианиста, который из благодарности играл ему свои произведения. Это было чересчур! Cis-moll'ное скерцо ор. 39 посвящено Гутману; басовый аккорд, который не может взять ни одна левая рука (*dis, fis, h, dis, fis*; 6-й т.), ве-

¹ И доныне продолжается спор (лат.).

роятно, рассчитан на его кулак мясника, — менее всего на руку Шопена, который при нем арпеджировал на своем легком Плейеле с узкими клавишами. Только Гутман пробивал им дыру в столе! Я слышал его у Шопена; он играл, как ломовой! Так может ошибаться гений, когда судятся его собственные слабости! Мне и маленькому Фильчу Гутман казался страшилищем, но Шопен уже задался целью расщепить этот пень в зубочистку. Этого было довольно, это ослепляло его. Никто никогда более не слышал об этом Гутмане — он был открытием Шопена.

Шопен умер от душевной скорби и тоски, не от чахотки, в возрасте Моцарта и Рафаэля.

Лист написал гениальную книгу о Шопене. Она вышла в 1845 г. у Эскюдье в Париже и скоро была совершенно распродана. Ж. Занд говорит о Шопене в своей книге «Un hiver au midi de l'Europe», в которой описывает ее жизнь на Майорке вместе с Шопеном, которого парижские доктора отправили на Балеарские острова в пору его опасного заболевания легких. Ж. Занд не называет его по имени, обозначая его «артист». Это странно и таинственно. Это не унижительно, но и недостаточно для такого большого художника; это по-парижски нелепо (albern)! Что, в самом деле, могла понять французская натура в Шопене? Какая-либо Занд не могла в музыке пойти дальше, чем: «Сыграйте мне что-нибудь (quelque chose), Фридерик! un fidibus, Фридерик!» и т. д. *Артист* был паутиной, не оставшейся без паука.

Говорить о значении творчества Шопена не входит в рамки этих памятных листков. Брошюра — не книга; только в книге можно было бы дать полное представление о таких крупных личностях, как Диоскуры современного фортепиано — Лист и Шопен. А последнее возможно было бы только с установлением всего культурно-исторического уровня 30-х и 40-х годов. Нужно было бы рассказать о писателях тех дней — Бальзаке и Гюго, Дюма и Сю, Гизо и Вильмэне, о живописцах Анри Шефере и Делакруа, о композиторах Керубини, Россини, Галеви и Берлиозе. Все они принадлежат к этой культурной картине. И в этом световом фокусе выросли бы во всю свою подлинную величину образы Листа и Шопена.

Ян Клечинский

КАК ИСПОЛНЯТЬ ШОПЕНА?¹

Самой выразительной общей чертой здесь была та идеальность, которая дала Шопену прозвание музыкального Рафаэля, столь верно придуманное для него Гейне. Она зиждилась на высоко обработанной форме, на утонченности оттенков чувств, на вообще благородном и поэтическом настроении. Но это не была какая-нибудь идеальность обветшавая, бледная и бесцветная, — наоборот. Этот Рафаэль страдал и чувствовал глубоко, его сочинения выражали и много боли, и много радостей; но только он в изложении своих мыслей избегал шума и тривальности. Да, в нем была известная сдержанность, была способность к нежным и привлекательным оттенкам, но не было той приторной чувствительности, как это часто нам представляют его исполнители.

Основанием его музыкального направления был именно благородный и широкий стиль. Разумеется, с годами этот стиль стал у него вполне индивидуальным, но зачатки его мы встречаем у современных и предшествовавших ему композиторов; и на них-то именно и выработал Шопен свою манеру. Известно, как старательно штудировал он Баха; в различных *Adagio* Бетховена он также находил эту силу и плавность мысли, которую он так хорошо себе усвоил. Наконец, и не в таких глубоких произведениях более близкой к нему эпохи мы находим множество примеров изящества, соединенного с благородным спокойствием и певучестью — доказательствами хорошего вкуса, — и именно все эти качества царят у Шопена (примеры: ноктюрны Фильда; Первый концерт его же; певучий этюд Крамера (тетрадь IV, D-dur), вполне приближающийся к стилю концертов Фильда; далее — концерты Гуммеля, равно как *Andante* из его Фантазии (op. 18) и т. д.).

Основанием этого стиля является простота, избегание аффектаций — другими словами, излишнего замедления или ускорения темпа. Условие это неизбежно для всех композиций Шопена; оно особенно ясно дает себя чувствовать при штудировании его еще совсем юношеских сочинений (например концертов, где богатство и разнообразие фигурации легко могли бы низвести пьесу до приторной салонности, если бы не благородная простота мысли и ее исполнения).

¹ Печатается с сокращениями по изданию: *Клечинский Ян. Как исполнять Шопена?* Пер. с польского Ал. А. Тарутина. СПб, 1897.

Наконец, такое представление о сочинениях Шопена не только согласуется с тем, что мы знаем об его чудесной игре. Оно является еще и ключом, открывающим нам тайники его творчества, и позволяет оценить красоту всех художественных деталей в строении его произведений. Возьмем, к примеру, одну из самых важных: эти столь часто встречающиеся пассажики и мелизмы представляют собой, однако, не пустую игрушку, обыкновенную салонную банальную элегантность, как, скажем, у Герца, но поэтическое прикрытие мысли, прозрачное кружево, за которым главная мысль кокетливо улыбается и поглядывает на нас. Так что при их исполнении эта мысль должна отпечатываться непременно и прежде всего. Обычно такая фигурка или группа, состоящая из известного числа нот, встречается тогда, когда какая-нибудь музыкальная мысль повторяется два раза, — для начала в более скромной форме, а потом все богаче и богаче. Об этом всегда следует помнить и придавать различным формам одной и той же мысли более или менее те же самые оттенки. (К примеру, сравните ноктюрн *Fis-dur* (op. 16) — третий и одиннадцатый такты, и снова одиннадцатый такт с третьим при возвращении первой темы. Или Романс из Концерта *e-moll*, тринадцатый и пятьдесят четвертый такты; или т. 31, 32, 33, 34 с т. 39, 40, 41, 42, или в средней мелодии из *Impromptu*¹ *As[-dur]* разные формы темы *f-moll* и т. д.). По этой-то именно причине такие группы обычно следует при конце не замедлять, но несколько ускорять, потому что замедление придавало бы им большую самостоятельность, большее значение, поднимало бы их на степень отдельного целого или музыкальных предложений, — между тем как они суть только часть предложения, и притом такая, которая крайне быстро стремится слиться с целым, как ручей спешит впасть в реку, — или делало бы их, так сказать, «вводным предложением», быстрое проскользывание которого производит большее впечатление, чем слишком долгая остановка на нем и ударение. Вот еще несколько примеров таких предложений, начинающихся медленнее и ускоряющихся при конце:

а) Ноктюрн *Es-dur* (op. 9), т. 16 и 24.

б) *Larghetto* из концерта *f-moll*, т. 26, 28, 30, 40, 75 и 77.

Вводные предложения, по которым нужно проскользнуть быстро и *pianissimo*:

а) Ноктюрн *As-dur* (op. 32), т. 14 и 22.

б) Ноктюрн *F-dur* (op. 15), т. 28 (то же самое второй раз по возвращении темы).

в) Ноктюрн *g-moll* (op. 37), т. 36 и т. д.

¹ Экспромт (франц.)

Интерпретируя таким образом вводные предложения и арабески, Шопен решительно отличался от общераспространенной в то время моды, которая состояла именно в замедлении при конце подобных мест и обременении их каденциями по образцу итальянских арий. И, однако, эта шопеновская интерпретация чрезвычайно рациональна. Ведь в человеческой речи мы не выговариваем вводных предложений таким же тоном, каким говорим главные мысли; мы, по справедливости, оставляем их в тени. Наконец, вся теория стиля, которую Шопен преподавал своим ученикам, зиждилась именно на этой аналогии с человеческой речью, с декламацией и, следовательно, заключалась в точном разделении предложений, в соответственном прерывании или остановке голоса, а вместе с тем в усилении и ослаблении, ускорении и замедлении, сообразно с теми чувствами, которые волновали творца исполняемой вещи. <...> Правила эти опираются на следующие основания:

Если музыкальный период должен состоять приблизительно из восьми тактов, то по окончании восьми тактов почти всегда наступает это заключение мысли, весьма определенно обозначаемое на письме посредством точки (.), которое в музыкальном искусстве точно так же требует некоторой более продолжительной остановки и прекращения звука. Более мелкие членения такого восьмитактового периода, происходящие, например, через четыре или два такта, будут требовать и меньшего прекращения звука, соответствующего цезуре в стихе, точке с запятой или просто запятой; эти остановки, однако, весьма важны, потому что без них музыка превращается только в ряды нот без связи и смысла, непонятный хаос, каким была бы речь, произнесенная без необходимых оттенков и остановок голоса. Здесь будет достаточно небольшого примера. Если мы возьмем общеизвестный вальс Шопена As-dur (op. 69), то легко заметим, что музыкальная мысль естественно подразделяется на двутактовые части (фразы), вследствие чего последняя нота такого периода должна быть сокращена и ослаблена в силе звука.

Пишется так:

Вальс op.69 № 1

37 **Lento**

p con espressione

Исполнять нужно так:

Lento

И что за комическое чувство испытали бы мы, если бы услышали этот вальс, исполняемый хотя бы вот так:

38 **Lento**

Из этих общих правил Шопен выводил заключение, которое он настоятельно рекомендовал своим ученикам, а именно: чтобы они не играли малыми фразами, т. е. не разрывали мелодий на слишком мелкие части мысли, — или, с другой стороны, не слишком растягивали эту же мысль посредством замедления темпа, что затрудняет следование за ее развитием и утомляет внимание слушателя. Если мысль коротка, например в *Adagio*, то иногда, пожалуй, можно без ущерба сыграть ее медленнее, чем тогда, когда эта мысль составлена из четырех или более тактов. Если мы возьмем, например, *Adagio* из Четвертой сонаты Бетховена Es-dur, в котором каждый из четырех начальных тактов составляет как бы часть самостоятельной мысли

Л. Бетховен. Соната № 4, Es-dur, ч. II

39

то очевидно, что мы можем сыграть его в более медленном движении, нежели, например, *Adagio* из Патетической сонаты, где мысль становится ясной и понятной только после четырех тактов. И сколько раз мне приходилось слышать певучую часть из *Fantasia-Impromptu* (op. 66), исполняемую так же замедленно и докучно!.. Слушатель находится в это время в высшей степени раздражения; музыкальная фраза ползет и, как кажется, никогда не окончится, так несносно долго она длится! Кроме того, в этом оттенении мысли Шопен обращал большое внимание на некоторые подробности, рациональность которых доказывает практика; к примеру, длинная нота обыкновенно бывает сильнее, короткая же слабее, совершенно так же, как стопы в стихосложении. Наивысшая нота в мелодии или же диссонирующая нота также бывают обыкновенно взяты сильнее, и т. д.

Как пример, мы приводим здесь часть кантилены из скерцо b-moll, в которой указываем ноты сильные и слабые, а также и фразировку:

Скерцо оп. 31, b-moll

40

Больше примеров мы не приводим, потому что количество их могло бы быть очень велико, но все же не исчерпало бы всего предмета.

<...>

Всю эту теорию Шопен советовал, наконец, основывать на законах пения и совершенствоваться, слушая образцовых итальянских артистов, которые в то время образовали в Париже блестящую плеяду.

Знак, посредством которого мы и теперь определяем разграничение музыкальной мысли или ее частей, есть дуга, которая, к несчастью, одновременно обозначает и *legato*. Может быть, со временем эта наша недостаточная система изменится, и мы будем, как в правописании, обозначать конец периода или полное прерывание мелодии посредством точки, а меньшие подразделения — посредством точек с запятой и запятых. Шопен во время своих уроков обращал очень большое внимание на дуги, но, к сожалению, в его напечатанных сочинениях не везде это «дугование» обозначено вполне удовлетворительно (хотя в некоторых — отлично, как, например, в ноктюрне *As-dur* [ор. 32]). Окончание дуги означало то же, что и теперь все мы соблюдаем, — снятие руки, а весьма часто и затихание <...>.

Вглядываясь дальше в эту характеристику шопеновского стиля, мы приходим к тому убеждению — вполне сходному, впрочем, с традицией — что игра без такта или, точнее, без ритма отнюдь не должна быть основой в исполнении сочинений Шопена. Такт и ритм — это главные условия уразумения музыкальной мысли, без которых она не может обойтись. «*La mesure c'est l'ame de la musique*»¹, — этого принципа Шопен придерживался свято; и хотя в его сочинениях мы часто встречаем *rubato*, все-таки его скорее можно назвать исключением, чем правилом, хотя оно и является для него столь характеристическим.

Главный контур музыкальной мысли (за малыми исключениями) всегда должен быть ясным и ровным; только при ее развитии мы встречаем иногда моменты, где свобода вдохновения раздвигает некоторым образом даже столь строгие и неизбежные формы, какими являются тактовые масштабы. Строгий такт бывает иногда главным условием этой чудной шопеновской простоты.

Так как мы вспомнили о *rubato*, то на этой подробности стоит остановиться ближе и определить точный смысл этого выражения. «*Rubare*» — значит красть, похищать; отсюда *rubato* — «воровским образом», как бы скрадывая такт. Кто первый употребил в музыке это выражение — не знаю, но это не верно, будто *rubato* до Шопена не существовало.

¹ Метр — душа музыки (франц.)

Началом *rubato* послужило, вероятно, беспорядочное и свободное прерывание мотива в церковном григорианском пении, которое возникло не из чего-либо иного, как лишь из сохранившегося воспоминания о певучей декламации греческих рапсодов. Позднейшее *recitativo*, введенное в итальянскую музыку в XVI веке, равно как и воскрешение традиции старогреческой, — было, вероятно, не что иное, как этот же стиль *rubato*. Впоследствии этот стиль был перенесен в инструментальную музыку и весьма отчетливо сказывается уже в «Хроматической фантазии» Баха. У Бетховена также есть отклонения *rubato*, например Трио B-dur (op. 97), *Adagio* — такты с 17 до 11 от конца; фортепианная соната (op. 106), *Adagio*. Впрочем, вообще относительно этих последних сонат Бетховена существует традиция считать, что в исполнении их автор требовал некоторой свободы в отношении темпа. Мендельсон пишет в своих письмах, что именно это производило столь обаятельное впечатление в исполнении г-жи Доротеи Эртманн сонаты op. 101, которую Бетховен ей же и посвятил.

По мере того, как музыка все больше начала рисовать бурную страсть или разные минутные и неуловимые проблески чувства, *rubato* стало встречаться все более часто. Может быть, никто не пользовался им с такой свободой и грацией, как Шопен, — но его идею он почерпнул если не прямо от Баха и Бетховена, то из стиля вокальных речитативов. Так мы можем объяснить себе, например, *recitativo* в *Largetto* из Концерта f-moll. По мере все более и более свободного и смелого развития своего дара, Шопен все чаще применял также и *rubato*: если в ранних произведениях композитор специально указывал его, то в позднейших он уже считал это лишним, предоставляя отыскивание тех мест, где должно быть *rubato*, догадливости исполнителя.

Но что же оно такое, это шопеновское *rubato*? — спрашиваем мы еще раз. — Это дерево, колеблющееся от ветра, — отвечает Лист, — между его листьями сверкает солнечный луч. Трепещущие отблески этого луча — вот игра *rubato*.

Некоторые ученики Шопена объясняли мне, что *rubato* состояло в том, чтобы левая рука играла в такт, правая же — ритмически непринужденно. «Левая рука — это капельмейстер», — говаривал в таких случаях Шопен. Так, например, можно исполнять много эпизодов в «Berceuse» (скажем, от т. 19 до 26 и в нескольких других местах). (Паганини точно так же, играя пассажи своих концертов, велел оркестру играть ровно, а сам то отдалялся от него, то возвращался). Но при ближайшем обсуждении этого определения, думаю, что оно может относиться

только к некоторым случаям. Я бы назвал его «полу-*rubato*». Но однако, во многих композициях Шопена есть места, где не только листва колеблется, но и весь ствол этого дерева — если продолжить метафору Листа — неспокойно шевелится: например полонез *cis-moll* (op. 26), третий раздел, т. 9 — 14; ноктюрн *As-dur* (op. 32), средняя часть; наконец, достаточно вспомнить общеизвестный *Impromptu As-dur*; здесь все колеблется от основания и до верхушки, и, однако, как это чудно и как логично!

Мошелес говорит об этом *rubato*: «игра Шопена *ad libitum*, которая у многих исполнителей его сочинений переходит в отсутствие чувства метра, у него является только чарующей оригинальностью исполнения».

Из этого определения видим, что даже шопеновское *rubato* не означало игнорирования такта; идея ритма (а следовательно, и музыкального слогуударения) не была вполне утрачена и должна была отчетливо просвечивать посреди видимых изменений и запутанности.

Плодом моих личных (позволю себе заметить) опытов с *rubato* являются два нижеследующих заключения:

1) определение точных правил шопеновского *rubato* невозможно, так как для него необходим музыкальный инстинкт, интуиция, — словом, талант;

2) однако же всякое *rubato* имеет, по моему мнению, основание рациональное и логическое, а именно следующее.

Всякая музыкальная мысль имеет свои естественные ослабление и усиление голоса, также как и естественные остановки и ускорения. Точно также *rubato* есть не что иное, как только некоторое преувеличение этих же самих экспрессивных элементов. Усиление и ослабление голоса делается бóльшим, нота длинная протягивается еще дольше, короткая же еще больше сокращается. Таким образом в нашей душе восстает картина музыкальной мысли, удивительно живая и поэтическая, но совершенно правильная, что, при изучении подобных отклонений, я считаю чрезвычайно важным признаком.

Возьмем, в виде примера, среднюю часть (*f-moll*) столько раз уже помянутого ноктюрна *As-dur*. Очевидно, что в первом такте мы можем дольше задержаться на самой высокой ноте *F*, в другом на *Des*, но зато можем ускорить некоторые последующие ноты. То же самое сделаем в т. 4 и 5 на *As* и *Des*. То же самое еще, хотя с большим ударением, бóльшим, так сказать, увеличением, можем мы сделать при более сильном повторении этой же темы в *fis-moll*, особенно в т. 5 этого повторения¹. Так же точно можно объяснить изменения, замедления или ус-

¹ Мы всегда крадем время у менее важных звуков в пользу более важных.

корения некоторых тактов этой средней части, которая вся целиком должна колебаться.

Всякий, кто хоть один раз слышал подобное ритмическое колебание в исполнении с надлежащими оттенками у кого-нибудь из учеников Шопена, — признает, что в этом минутном колебании ритма есть чарующая грация. Разумеется, нет сомнения, что здесь очень легко впасть в преувеличение; в этом подвижном стиле — и более нигде, как только здесь — не подтверждается следующее положение: «*du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*»¹. Наконец, это *rubato* следует применять скорее к пьесам небольшого размера; в длинных же пьесах только изредка и ненадолго.

Кроме всех этих привлекательностей туше, ритма, стиля истинной специальностью Шопена, как мы уже говорили, было употребление педалей. Какое впечатление мог он производить этим средством, знают только те, которые имели счастье его слышать; мы же только можем воображать себе по характеру его сочинений те эстетические цели, которые он думал достичь при помощи педалей. По моему мнению, его педаль *piano* отнюдь не является бесцветной чувствительностью, но зачастую именно условием и символом этой высокой идеальности, разлитой так всесторонне в его сочинениях. Не раз при педали *una corda* мы слышим мелодию поистине небесного характера, которая высоко поднимает нашу душу над брэнной землей и окунает ее в божественном эфире. К таким местам мы относим трио в прелюдии *Fis-dur*, в вальсе *cis-moll*, в скерцо *h-moll*, в ноктюрне *c-moll* и т. д.

При исполнении подобных мест нам упорно приходит на мысль, что жизнь не оканчивается за гробом, но в измененной и высшей форме продолжает развиваться; скажу даже более решительно: без веры в неземные идеалы мы не были бы в состоянии ни понять эти мелодии, ни исполнить их!

Подобная идеальность проявляется у Шопена при энгармонических переходах, столь богатое применение которых тоже можно назвать его коньком! Вслед за ним и Шуман создал множество таких отклонений, где душа освобождается уже из телесных уз и внезапно взлетает как бы прямо на небо (например, его *Арабески*, т. 89 — 104).

* * *

Хотя некоторые теперешние корифеи эстетической критики могут и не принимать во внимание это идеальное направление в искусстве, но

¹ От изысканного до смешного только один шаг (*франц.*)

мне кажется, что только оно одно навсегда останется правдивым. Искусство без идеала — не искусство и не имеет права на такое название. В настоящее время, представляющее эпоху минутного торжества реалистических взглядов над идеальными, — теперь, когда молодость не молода и святыня не свята, когда миром правят незначительные формулы, а не принципы, — может казаться наоборот. — В ту же эпоху, когда все должны были быть идеальными, потому что иначе не понимали искусства, эти элементы должны были запечатлеваться у всех художников.

Мы уже говорили, что даже исполненная страстности речь просвечивает у Шопена лучами идеала и не поражает избыточным блеском; поэтому следует также обращать внимание, чтобы восторг не привел к удару слишком твердому, жесткому. Даже в такой пьесе, как скерцо b-moll следует уметь соблюсти меру, чтобы на последней странице не впасть в конвульсивное метание. Чаще всего случается так, что посреди величайшего *crescendo* и *accelerando*, когда музыкальная мысль приближается к моменту окончательного взрыва, следует чуть-чуть задержаться (*ritenuto*), чтобы собрать все свои силы для этого взрыва. Мы советуем сделать это в скерцо b-moll в нижеследующем месте:

Скерцо оп. 31, b-moll

41

siretto e cresc.

8

fff

Мы легко могли бы увеличить количество наших замечаний, применить их к большему числу шопеновских композиций, объясняя еще большим числом примеров. Но это завело бы нас далеко. Строго гово-

ря, в таком случае следовало бы уже все сочинения Шопена поочередно разобрать самым точным образом, обозначить в них везде все замедления и ускорения темпа, все смены ритма и т. д. Словом, это был бы уже настоящий курс, который в состоянии прочитать только какая-нибудь консерватория, — курс, превосходящий размер теперешней нашей задачи. Моей целью было только обратить внимание моих слушателей и читателей на некоторые более значительные черты, некоторым образом сообщить их духу в этом направлении известное стремление, могущее быть полезным для наилучшего уяснения правды.

<...>

Поистине печально, что музыкант хотя и оставляет нам в своих гениальных произведениях как бы мертвую букву своих бессмертных вещей, — все же тайну их исполнения, то, что составляло отличительнейшую их характеристику, самую лучшую часть своей артистической индивидуальности, он уносит с собой в могилу. И кто из нас не испытывал этого чувства, слыша о чарующей игре и импровизации Шопена, с которыми нам лично не было суждено познакомиться! Изучая его сочинения, слушая игру его учеников мы понемногу только собираем единичные черты этого бессмертного идеала, который во всей своей полноте, вероятно, никогда уже не оживет пред очами нашего духа! Ибо если индивидуальность умерла, то для нас, смертных, она потеряна уже навсегда!

Несмотря на это, я думаю, что настоящий мой небольшой труд будет все-таки не бесполезен, — и потому я намерен прибавить еще пару замечаний.

Не раз, слыша бледную и бесцветную игру молодых адептов искусства, Шопен кричал с отвращением: «Вложи сюда всю свою душу! играй, как чувствуешь!» Это очень важное указание, хотя и похожее несколько на парадокс. Ведь положение «играй, как чувствуешь», истолкованное ложно, приводит к изувечиванию мысли авторов и особенно много зла приносит самому Шопену. С другой стороны, однако, не подлежит сомнению, что весьма многие только потому не играют достаточно хорошо, что не дают себе труда войти глубже в собственную душу и открыть свои собственные силы. Таким-то, вероятно, ученикам, видя их небрежность, и дает Шопен этот совет, чтобы они не стесняли свободного полета своей фантазии и не боялись уверовать в себя и искать эстетической правды в глубине своих сердец. Он отнюдь не считал эту эстетическую правду мертвой буквой; наконец, он не создавал для исполнения своих сочинений таких суровых и строгих правил, которые бы определяли точно и без возможности изменить все мелочи до последней; он, главным

образом, старался истолковать дух. Правда, иногда он был очень требовательным, когда дело касалось каких-нибудь важных, основных подробностей; но когда он видел, что пробудившийся дух ученика создавал свой особый, самостоятельный мир, он ценил эту самостоятельность и — как я слышал из уст одной из знаменитейших его учениц — иногда говаривал: «Это не так, как я играю, но это хорошо». Чего больше — иногда он сам играл свои собственные произведения по-разному, соответственно с настроением минуты — и слушатели бывали одинаково очарованы.

Неужели же все это значило бы, что музыкальная истина лишена прочного критерия, и что все те замечания, которые мы сделали до сих пор, наконец, вся сокровищница тщательно собираемых традиций — бесполезны? Конечно нет; истина в общих чертах одна; но в эстетическом творчестве есть много особенностей, которые предоставляются только индивидуальности исполнителя; и даже там, где индивидуальность вполне мирилась бы с традицией, только тогда мы встречаем поистине красивое исполнение, когда исполнитель и посредством изучения и творчеством своего духа так проникся весь традицией и духом исполняемых вещей, что они стали уже его второю природой.

Для разъяснения я приведу пару общих примеров, где свободное следование за индивидуальным чутьем необходимо.

Всякому, кто слышал толковое исполнение какой-нибудь песенки, состоящей из нескольких куплетов, известно, какую громадную роль в охарактеризовании каждого отдельного куплета играет индивидуальность певца. В первом куплете он будет спокоен и поэтически кроток, — во втором затрепещет более живое чувство любви или ненависти, — в третьем может случиться какой-нибудь внезапный взрыв, даже какая-нибудь катастрофа, а в последнем — слезливая и тихая безропотность, — все на одной и той же мелодии, которую в случае надобности певец может снабдить соответственными изменениями. Так, *m-me Viardot-Garcia*, например, с поистине гениальным чутьем создала три куплета знаменитой арии Глюка: «*J'ai perdu mon Eurydice*»¹. В первом куплете мелодия имеет характер благородной грусти и покорности Провидению, во втором звучат болезненные стоны и раздирающие душу рыдания; в третьем — отчаяние охватывает певицу, она поет на *forte* и с величайшей страстностью; даже темп, до тех пор медленный, сменяется на *Allegro*.

То же самое встречается и во многих ноктюрнах Шопена. Одна и та же мысль, повторяющаяся несколько раз, попеременно стонет, вздыхает, звучит отчаянием или успокаивается, — автор же только по необходимости дает крайне общие указания.

¹ Потерял я Эвридику (*франц.*) — ария Орфея из одноименной оперы Глюка (*Прим. ред.*).

В виде примера приведу здесь знаменитый ноктюрн f-moll (op. 55).

Главная мелодия, хотя и чрезвычайно красивая, повторяется здесь столько раз, что произошло бы страшное однообразие, если бы мы часто не изменяли ее характера. В том-то и отличительное свойство Шопена, что он никогда не позволял одну и ту же музыкальную мысль исполнять одинаково два раза. И как же следует начать? Прежде всего (вопреки теориям Ганслика, который говорит, что музыка не в состоянии выразить никакого чувства) необходимо посредством собственного духовного труда дойти до понимания целостности произведения, — создать на его основе в своей душе какую-нибудь поэму, и тогда-то подробности придут сами, разместятся и разгруппируются без излишней трудности.

Этот ноктюрн, например, являет для меня столь ясные признаки печали, проходящей разные фазы, доходящей до величайшего отчаяния и кончающейся спокойствием надежды, — что эта идея легко дает нам ключ к отысканию деталей.

Сообразно с таким представлением, с такой путеводной мыслью, исполнение может быть следующее:

Два первые такта сыграем *piano*, печально и спокойно; другие два пусть будут тише, — как бы отзвуком предшествовавшей жалобы; в третьих двух тактах эта же самая мелодия посредством ощутительного (выразительного) *crescendo* поднимется до довольно сильного *forte*, чтобы после этого взрыва разлившегося чувства, в седьмом такте снова упасть до *piano*. Второе повторение первых восьми тактов произойдет при следующих оттенках: два такта *pianissimo*, два сильнее, далее снова *forte* и *diminuendo*, но большее, чем в первый раз. (При этом *forte* иногда можно несколько и ускорить).

Вторая часть (т. 16 и 17) начинается снова спокойно и простодушно; посредством *crescendo* мелодия поднимется до возвышенного *forte* и в печальном угнетении упадет вниз — причем мы обращаем внимание на необходимость разграничения до известной степени следующих частей предложения:

Ноктюрн op. 55 № 1, f-moll

42

Red.* Red.* Red.* Red.*

После меланхолического *diminuendo* на трех повторяющихся *C* первый мотив начнет снова задумчиво петь, но не очень *piano*, после чего наступившее его обогащение или фиоритуры будут исполнены весьма тихо и изящно; затем снова на короткое время вырвется мощное *forte* — и большое, внезапное смягчение. Но почему внезапное? Потому, что тоска и грусть все сильнее и сильнее проникают в душу поэта; поэтому вторая тема отзовется теперь уже смягченным, едва слышным стоном (*una corda*) и с этим же самым, изнемогающим от утомления акцентом, успокоится и замедлится на этих трех *C*. (На втором из них здесь можно сделать даже небольшую фермату.) Еще будет одно повторение первого мотива; в этом, уже почти последнем куплете мы соединим в быстро следующих друг за дружкой контрастах все предшествовавшие ощущения: мы начнем тихим, почти страстным шепотом; потом посредством громадного *crescendo* дойдем до относительно большого взрыва силы и уже не смягчим его в последнем такте, но сразу же, этим же самым сильным тоном начнем беспокойное *pìu mosso*. Тут уже к прежним симптомам тоски и грусти присоединяется *rubato*, обнаруживающее все более и более яркий душевный разлад, появляются сильные акценты на выдержанных полунотах и после них — довольно быстрое успокоение мотива. Однако, через восемь тактов эта буря утихает, — но только по видимости, так как автор пишет *piano* лишь для того, чтобы не впасть в тривиальные вскрикивания и метание из стороны в сторону. Но уж дух наш, не владея собой, не удерживается на покатости; мы играем *piano*, но зато все ускоряем темп (хотя это и не написано), все усиливаем *crescendo* и только в самом конце доходим до взрыва безумного отчаяния, в котором доводим силу до *fortissimo* (Шопен пишет только *forte*), а *rubato* до зенита!!

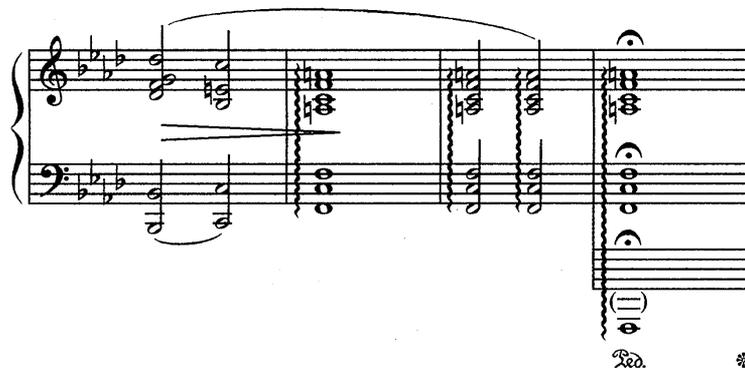


Обратим, однако, внимание на отличительную черту Шопена. Другой художник позволил бы себе унести за этим вихрем страсти;

Лист неминуемо исписал бы здесь два листа, дышащих тем же характером, — а Шопен уже успокаивается после этих двух тактов, уже посредством чудной и логической модуляции поворачивает к первой теме и усталый, предавшийся провидению, хотя и страдающий, останавливается на длинной фермате.

Здесь конец отчаяния — возвращается первая тема, но уже сияющая, лучистая и спокойная (советую играть здесь с величайшей простотой и почти без экспрессии), и в чудных фигурациях, напоминающих немного прежде беспокойство, душа возвращается к равновесию; но только после удара басового *F* (говоря благозвучно — педального) она станет через несколько тактов снова верной, покорной дочерью Творца и в чудном мажорном пассажике, как бы среди вдохновенной молитвы, вознесется прямо в небесные сферы!

Вот... кажется, уж и конец ноктурна. Но для Шопена этого мало. Он еще раз хочет объяснить нам, вкратце изложить мысль своей поэмы. Поэтому он сначала берет скорбный минорный аккорд, как бы эхо прежнего отчаяния, и вдруг — переходит посредством более тихого аккорда в мажорную тональность и в этом облегчении верой и надеждой возносится посредством *crescendo* до мощных и поистине религиозно звучащих органичных арпеджий.



Такова эта поэма, — таковы все его произведения! Только «имей сердце и гляди в сердце»; «ищите и обрящете» — и труд отыскивания стократ будет каждому оплачен!

Но не только куплетная форма, хотя и весьма распространенная в музыке, дает нам поле для развития нашей индивидуальности; ее свободный блеск может проявляться и при исполнении различных авторов. Он-то именно и производит то, что волнует нас в игре Листа и Рубинштейна; он-то и есть творчество, — и кто желает исполнять превосходно, тот должен быть именно таким творцом.

Важным пособием для нас является то обстоятельство, что мы — соотечественники Шопена. В то время, как иностранец с трудом должен продираться чрез девственный лес неизвестного ему мира, мы сразу (например в полонезе или мазурке) попадаем на настоящую дорогу. Да, наконец, и качества его музыки, его колебания, нежность, сердечность и т. п. уже сродни нам, — и Шопен очень часто скорбел об отсутствии у своих учеников-иностранцев этого польского элемента¹. <...>

* * *

Как указание на то, чем был, по нашему убеждению, Шопен, я позволю себе привести две выдержки из известного этюда г. Вильчинского о Монюшке, в котором автор чрезвычайно удачно определяет отличительную черту народного славянского искусства: «Итак, посмотрим, каковы психологические признаки нашей старопольской поэтичности. Они совершенно другого характера и вполне определенно выделяются среди общей поэзии. Не найти здесь сходства с германской романтикой, что зарождается посреди темных лесов, из бездны морей, из горных ущелий. Страна эта вздымалась чудными контурами, а лик ее омрачался страшными очами, заставляя молчать, нагоняя ужас на человеческую душу. Поэтому и воображение человека создавало здесь рой призраков и зарождало могучие драмы. Оно стремилось к этой отвлеченной, рассеянной, индивидуальной идеальности, которая <...> отдает беспокойством и тревогой и черной тучей расстилается по небу. Такой поэзией напоены германские легенды; такая поэзия тревогой и страхом проникла в души римлян, победоносно вступивших на порог полночного варварства.

Спокойно дышит дух нашей земли. Ему просторно в этой, столь легко очерченной стране, где ни зной не донимает, ни дикое эхо не вторит человеческому голосу. Здесь простой народ живет свободно, потому что его грудь не гнетут кошмары и фантазмагии природы, его не чарует лазоревый цвет неба, не вдохновляют огненные лучи солнца. Здесь не волнует души слишком сильное кровообращение, не увлекает слишком рассеянное воображение. Поэтому воображение и чувство здесь сосредоточены, они собираются около самой правды жизни. Отсюда-то эта искренность чувства в нашей поэзии, которая ничего не скрывает, ничему не подражает; отсюда также и это стремление ее в сферы благородства души, к идеально-возвышенному. Сила нашей поэзии заключается в простоте и искренности чувства и в благородной

¹ Как пишет Лист, Шопен определил этот элемент, в минуту сердечного излияния, одним польским выражением: «Żal!»

возвышенности ума. Другим же качеством нашей романтики является несравненная живость воображения».

И далее:

«Итак, главные признаки, которыми должен отличаться стиль нашего искусства, суть: простота и чистота. Какой же хороший смысл в их действии? Вообразим себе два шедевра — один из них поражает необычайной силой слова, покоряет чувство без сопротивления, как бы фатально. Там идея усилена великой и глубокой индивидуальностью художника. Он не искажил правды, но раздробил ее своим духом, как бы пороховой миной, и представил ее нам мощью своего знания. <...> Смотри картины Каульбаха, слушай музыку Вагнера, — что за гигантская мощь там в отношении форм, колоритов, теней и контрастов. Драматическая школа Гюго и школа романа Дюма в высокой степени отличаются таким могуществом. Кажется, будто находишься в мире титанов, осматриваешь чернокнижные фантазмагории человечества. Все это — значительнейшие стили искусства, бесконечно далекие от простоты, целью которых является поэтическое подкрепление идеи. Взгляните теперь на другой шедевр. Он не привлекает, не тянет тебя к себе, но только ожидает, чтобы ты успокоился, вошел в себя и приготовил душу к художественному причастию. Потому что здесь художник, хотя и впитал в себя идею, но ее самое поставил на первом плане, умел ярко оттенить своим гением ее неуловимые свойства. Поэтому, хотя сам предмет тебя и не увлекает, но чем дольше остаешься с ним, тем яснее являются для тебя глубина и величие идеи. Можешь созерцать по целым часам, можешь бесконечно возвращаться к произведению, — но никогда оно не надоест; наоборот, оно всегда наполнит мысль и сердце идеальным содержанием, всегда откроешь в нем что-нибудь новое из мира идеальности. Это стиль простоты, редкий, подобно драгоценному жемчугу; отмеченные им произведения переживают века, никогда не теряя значения. Ибо если в тех — больше сила внешняя, чувственность, то в этих — чудным образом вырастает из-под пера, кисти или звуков внутренняя сила идеала; если в тех соучастник становится рабом художника, то в этих он делается существом свободным, его братом по духу. Он чувствует себя возвысившимся до чести пировать за столом хозяина и, как свободный, облагораживается, становится искренним поклонником идеала, — словом, поэтом и артистом. Такой стиль требует настоящей, непритворной глубины чувства, — не подогретой страсти, не пылающих огней, но благочестиво-спокойного духа, поэтического воображения и деликатности вкуса. Чистота стиля в искусстве сообщает ему ценность и достоинство религии».

По моему мнению, это определение, касающееся нашей поэтичности, вполне применимо и к музыке Шопена. В ней, как мы уже говорили, простота и чистота стиля стоят на главном плане. Известная сдержанность и достоинство в выражении наиболее безнадежного или внезапного чувства всегда у него заметны; мы чувствуем, что этот человек еще всего себя не открыл нам (потому что не следует так унижаться!), но оставил для себя одного некоторую частицу своей души. Мы не можем заглянуть в эту Святая Святых, но мы его чувствуем и понимаем. Он часто бывает резким и веселым, но никогда тривиальным; он страдает просто, но не стонет униженно, — он ласков, приветлив и не носит сентиментально со своим чувством, и т. д. Такой взгляд дает нам ключ к его мазуркам. Те, которые ищут в них драм а la В. Гюго, — чаще всего заблуждаются; знающие наш народ и ищущие у Шопена только отражения народного, плясового, несколько подернутого грустью, хотя и бодрого веселья, — всего ближе к правде (например мазурка ор. 33 № 4, к которой Корнелий Уейский¹ сочинил стихотворение «Конюх», дышащее южной, итальянской вендеттой, для меня гораздо понятнее, когда я слышу эту мазурку, сопровождаемую юмористическим стихотворением одного из наших артистов, — стихотворения, изображающего ссору пьяного мужика со своей милой).

Мы сказали, что до сих пор женщины, как кажется, наилучшим образом исполняют Шопена. Но разве это доказывает, что он был так называемым женским гением? Нет, нисколько. Он был — поэт. И в этом то его сходство с женщинами, душа которых более склонна к поэзии, чем наша. Точно так же они легче овладевают нежными оттенками его музыки, чем мы, трактующие ее подчас несколько шероховато. Однако в сильных местах женская рука чаще всего бывает слаба. Наконец, Шопен принадлежал к племени, которое можно бы разве только потому назвать женским, что оно более склонно любить людей, чем ненавидеть, более склонно к спокойной и тихой семейной жизни, чем к военному шуму. Как сын этого племени, он является также настоящим христианином. Эта идея запечатлевается на его жизни и сочинениях, она снискивает ему сочувствие и симпатию. Он был, можно сказать, женщиной по своей любви и идеальности, мужчиной — по стальной энергии своего духа, и следовательно, одним из самых лучших типов и в жизни, и в искусстве.

¹ Уейский Корнелий (1823 — 97) — поэт-романтик польского происхождения, живший в Галиции (тогда — территория Австрии) (*Прим. ред.*).

Александр Михаловский

КАК ИГРАЛ ФРИДЕРИК ШОПЕН?¹

Мне нередко приходится слышать, будто шопеновской традиции больше не существует, будто она угасла за те несколько десятилетий, которые отделяют нас от дня смерти великого гения польской музыки. Подобные мнения неоднократно ставили меня в тупик. Я никогда с ними не соглашался. По-моему, шопеновская традиция жива и никогда не исчезнет: ведь память о великом бессмертна, она выдерживает любые испытания.

Сказал же Мицкевич, что время и расстояние уменьшают и поглощают малое и незначительное, тогда как подлинно великое благодаря им только усиливается и возрастает!

Но прежде всего нужно выяснить: что есть традиция? На мой взгляд, не следует воспринимать это слово слишком узко. Нужно помнить, что традиция не имеет ничего общего с каким-либо навязанным шаблоном и не может быть непреложным императивом, парализующим интуицию и изобретательность творца или интерпретатора. Разумеется, при чрезмерно жестком понимании смысла шопеновской традиции мы, двигаясь логическим путем, рискуем дойти до самых причудливых парадоксов. С другой стороны, осознав, насколько неуместна любого рода жесткость в применении к шопеновской музыке, и трактуя шопеновскую традицию более гибко и широко, мы обезопасим себя от любых связанных с этим вопросом недоразумений.

Различные недоразумения вокруг обсуждаемой проблемы возникают еще по одной причине. Традиции стиля и исполнения чаще всего передаются от учителя ученикам. Последние становятся преданнейшими апостолами этой традиции и распространяют слово своего учителя по всему миру. Однако Шопен, к сожалению, не имел учеников, достойных своего гения и своего одухотворенного художественного интеллекта. Он давал уроки не по внутреннему велению, а для заработка. В его рабочем кабинете толпились ученики, привлекаемые чаще всего снобистским любопытством и амбициями; лишь изредка среди учеников Шопена на фоне титулованных посредственностей случалось блеснуть подлинному таланту.

Что касается поляков, то в шопеновских анналах сохранились только два имени: княгиня Марцелина Чарторыска и Кароль Микули.

¹ Пер. с польск. Л. Акопяна сделан по изданию: *Michałowski A. Jak grał Fryderyk Szopen? // Muzyka. 9/7 – 9. 1932.*

Некоторое время назад прошел слух, будто в Варшаве живет третий ученик Шопена. Этой новостью мы обязаны Антони Сыгетиньскому, который после долгих поисков нашел подлинного ученика Шопена — старца в возрасте свыше 90 лет. Нельзя сказать, чтобы это открытие принесло нам много радости. На наш взволнованный вопрос о том, как Шопен играл на фортепиано, престарелый наследник идеалов и порывов Мастера ответил коротко:

— Шопен играл прелестно и красиво...

Помимо этого заявления нам не удалось добиться от почтенного могиканина ни единого конкретного слова.

Шопен играл прелестно и «красиво»! Неужели можно удовлетвориться таким обобщенным определением? Мы знаем, что он играл «красиво» — но как он играл? Вот тайна, которой мы еще не овладели в полной мере.

Я имел счастье знать обоих польских учеников Шопена. С княгиней Марцелиной я познакомился во Львове. Она дважды присутствовала на моих концертах. Я посетил ее и имел возможность завязать с ней продолжительный разговор о Мастере и о его музыке. В то время княгине было уже много лет. Когда я попросил ее сыграть какой-либо из ее любимых произведений Шопена, она ответила:

— Мои руки уже слишком стары...

Тем не менее она уступила моим просьбам и сыграла несколько мазурок, в том числе популярную мазурку D-dur. Меня поразило, как уважаемая пианистка интерпретировала главную тему мазурки. Поначалу она исполнила ее вульгарно, размашисто, без нюансировки. Лишь при втором проведении, ближе к концу пьесы, она сыграла ее мягким, ласкающим туше, с редкой утонченностью и изысканностью.

Я спросил ее, почему она так по-разному трактует главную тему произведения. Она ответила мне, что этому ее научил Шопен, который хотел показать здесь контраст между «кабаком» и «салоном». Именно поэтому он велел так по-разному интерпретировать одну и ту же мелодию: вначале она должна иллюстрировать «кабацкий», простонародный дух, а под конец — салонную изысканность...

Насколько же больше указаний я получил от Кароля Микули! Этот человек повлиял на всю мою артистическую карьеру, и я обязан ему очень многим...

Впервые я встретился с Микули во Львове, вероятно, вскоре после 1885 года. По окончании консерватории я уехал в деревню, а затем переехал во Львов. Микули был в этом городе на первых ролях как пиа-

нист, педагог и организатор музыкальной жизни, которая сосредоточилась тогда в Музыкальном обществе (Микули долгие годы руководил его деятельностью).

Микули был самым настоящим учеником Шопена. Он пользовался его советами с 1844 года; соответственно он имел репутацию самого крупного авторитета по шопеновскому стилю и по всем вопросам, связанным с интерпретацией произведений Шопена. Неудивительно, что прибыв во Львов, я хотел как можно скорее встретиться с Микули и сыграть ему несколько шопеновских пьес.

Спустя несколько дней по приезду я играл для Микули. Выслушав несколько произведений Шопена, он сказал мне примерно следующее:

— Вы пока еще играете незрело, но вам свойственно интуитивное ощущение музыки Шопена. Вы должны много работать в этом направлении; возможно, вам стоит посвятить себя исполнению шопеновской музыки.

Через некоторое время я сыграл на одном из традиционных вечеров Музыкального общества несколько произведений, в их числе Ноктюрн *Fis-dur* и один из этюдов Шопена. Успех был значительным. После этого концерта артистические связи между мною и Микули заметно укрепились. Я часто бывал у него и играл исключительно Шопена. Сколько интересных указаний, сколько ценных импульсов получил я от почтенного мэтра! Беседы, которые мы вели у рояля во время этих уроков, незабываемы. Микули обладал великолепной памятью и раскрывал передо мной неизвестные подробности жизни Шопена, связанные с его художественными переживаниями. Эти подробности по-новому освещали идейную сторону произведений Мастера. Одновременно Микули делился со мной разнообразнейшими техническими секретами шопеновской игры. Все его наблюдения основывались на живой памяти об игре Шопена. На эту тему Микули говорил охотно и подробно.

Особенно часто в наших разговорах возникала тема шопеновского *rubato*. Известно, как много рассуждали (и продолжают рассуждать) на эту тему, как вольно трактуют подчас это средство выразительности, которое играет столь значительную роль при интерпретации шопеновских произведений.

Как понимал Шопен *rubato*? Было ли оно синонимом абсолютной ритмической свободы и произвольности? Или оно лишь выражало естественные колебания агогики, не противоречащие строгому соблюдению ритма? Эти вопросы приобретают особое значение, поскольку нынешние выдающиеся исполнители Шопена используют *rubato*

совершенно по-разному. Основываясь на личных воспоминаниях, Микули отвечал на них следующим образом:

— В своей игре Шопен часто прибегал к *rubato* и был далек от всякого метрического педантизма, ускоряя или замедляя тот или иной мотив. Но у шопеновского *rubato* была своя неотразимая эмоциональная логика. Оно всегда обуславливалось подъемом или спадом мелодической линии, деталями гармонии, структурой фигурации. Оно неизменно было плавным, естественным, не перерождалось в преувеличенную аффектацию.

Именно в *rubato* содержится ключ для понимания стиля игры Шопена. С другой стороны, нельзя сказать, чтобы игра Шопена изобиловала разнообразными динамическими оттенками. Согласно Микули, Шопен пользовался деликатным туше, избегая сильных и ярких акцентов. Он никогда не поражал своей техникой, не потрясал звуковой мощью. Слишком сильного фортепианного тона он не переносил и называл его «собачьим лаем». Но, по словам Микули, это не значит, что нынешние пианисты, играя Шопена, должны избегать широких динамических градаций и акцентов. Нельзя упускать из виду, что конструкция фортепиано очень сильно эволюционировала. На небольших инструментах прошлого *forte*, действительно, звучало некрасиво, тогда как на современных инструментах оно отличается необычайной яркостью и насыщенностью. Неужели Шопен, если бы ему довелось соприкоснуться с инструментом современного типа, не использовал бы всех доступных эффектов звучания? По свидетельству Микули, Шопен от природы обладал глубоким и сильным туше. На нынешних роялях фирм Бехштейн и Стейнвей этого туше, конечно же, было бы достаточно, чтобы добиться такого *forte*, которое в прошлом требовало форсирования звука и звучало натужно и некрасиво.

Своих учеников Микули побуждал играть полным, насыщенным тоном. Он приводил еще один, по-моему, в высшей степени убедительный аргумент. Проникнув в глубинную суть шопеновского стиля, он сделал следующее заключение: «Когда Шопен писал *forte*, он подразумевал именно *forte*». Разве это замечание несправедливо? Разве мы не наблюдаем в шопеновской музыке огромного диапазона чувств, титанических порывов, разве мы не ощущаем сверхчеловеческой мощи? Зачем же ограничивать круг выразительных средств при исполнении этой музыки, казалось бы, преодолевающей рамки технических возможностей инструмента?

Между тем сам Микули играл небольшим, довольно слабым звуком. На мой вопрос, почему он избегает *forte*, Микули ответил, что этого хотел сам Шопен.

— Мое *forte* его раздражало, из-за чего я нередко очень страдал. Замечания Мастера особенно огорчали меня потому, что по отношению к иным ученикам он казался намного более терпимым и снисходительным. Например, Гутман никогда не считался с предпочтениями Мастера в этой области и колотил по клавишам, как хотел. Шопен, однако же, был доволен его интерпретациями. Я спросил Мастера, почему он не делает Гутману замечаний по поводу его *forte*, и получил следующий ответ: «В Гутмане мне нравится его бравурная манера». Как известно, Гутман вообще был любимцем Мастера. Помню, например, такой случай. Шопену, который перед каждым выступлением страшно волновался и всячески затягивал свой выход на эстраду, однажды вздумалось устроить примерку различных фраков, но ни один из них почему-то не подошел к его тогдашнему настроению. Отвергнув по очереди все фраки, он в конце концов велел Гутману снять фрак, надел его на себя и в нем играл на концерте...

Очень интересными были указания Микули по другому вопросу, тесно связанному с интерпретацией шопеновской музыки. Я имею в виду аппликатуру. Здесь Микули также был далек от всяческого педантизма. По его мнению, проблема аппликатуры имеет непосредственное отношение к исполнительской индивидуальности пианиста, к строению его руки, к особенностям его техники. Никому нельзя навязывать ту или иную аппликатуру, и в обширном комплексе проблем, связанных с интерпретацией шопеновской музыки, аппликатура не должна занимать первостепенного места. Поэтому в издании произведений Шопена под редакцией Микули можно найти кое-какие отступления от указаний Мастера¹. Микули не скрывал, что в этом вопросе он далеко не всегда следует указаниям Шопена.

Для понимания принципов аппликатуры Шопена особенно много даст анализ его указаний во втором этюде (a-moll) из соч. 10 и в терцовом этюде. Во времена Шопена наибольшей популярностью пользовались три способа исполнения хроматической гаммы. Первый из них получил распространение главным образом во Франции. Согласно этой системе хроматическая гамма (c — cis — d — dis — e — f — fis — g — gis — a — b — h) исполнялась следующей аппликатурой: 1 — 3 — 1 — 3 — 1 — 2 — 3 и т. д. Так называемая английская система выглядела так: 1 — 2 — 1 — 2 — 1 — 2 — 3 и т. д. Наконец, согласно третьей системе, которую

¹ Речь идет об оригинальном издании, выпущенном фирмой Кистнер. В последующие годы эта фирма опубликовала новое издание, в которое были внесены разнообразные изменения (прим. А. Корто).

пропагандировал прежде всего Фильд, звуки *g — gis — a — b — h — c — cis — d — dis* игрались так: 1 — 2 — 3 — 4 — 1 — 2 — 3 и т. д.

Что касается аппликатуры Шопена, то он играл хроматическую гамму от звука *C* так: 4, 3, 4, 3, 4, 5, 3, 4 и т. д. Своеобразие и сложность этой аппликатуры не оставляют сомнения в том, что Шопен держал руки на клавиатуре совершенно особенным образом. Руки великого музыканта скользили по клавишам, пальцы почти не сгибались...

Нет нужды объяснять, что эта редкая система аппликатуры может совершенно не соответствовать особенностям техники современных пианистов. Поэтому соображения Кароля Микули на эту тему кажутся мне совершенно справедливыми.

В этих замечаниях, как и во всех иных, посвященных любимому Мастеру, проявилась интуиция выдающегося артиста и прекрасного музыканта, который всем своим существом ощущал красоту и своеобразие шопеновской музыки.

РАЗМЫШЛЕНИЯ И СОВЕТЫ ПИАНИСТОВ

Артур Рубинштейн О ШОПЕНЕ¹

Шопена как человека и артиста в широких кругах обычно интерпретируют неправильно: Шопен как человек — воплощение слабости, Шопен-артист — неистовый романтик. В конце концов, стало привычным представлять Шопена изнеженным, очаровательным человеком, хрупким отшельником, носившим свою грусть и тоску из салона в салон, болезненным артистом, чрезвычайно впечатлительным, подверженным частой смене настроений, рабом сильных эмоциональных переживаний. Неверный образ!

«L'ami angélique», как Делакруа назвал Шопена, был полноправным мужчиной: несмотря на всю деликатность и восприимчивость, на впечатление изнеженности, он обладал твердым характером, недюжинной силой и выносливостью. Можно надеяться, что по портрету, нарисованному в книге Виржинского, образ Шопена как принца таинственного романтического царства, как идола сентиментальных молодых женщин, как призрака, пишущего ноктюрны при лунном свете, отойдет в область легенд.

Для меня рассуждать о музыке Шопена — значит признаться в самой большой любви. Я взволнован, сосредоточен и счастлив. Но мою любовь часто одевают в одежды романтизма и толкуют совершенно превратно. Я не могу не протестовать.

Шопен считал многих романтиков своими друзьями, однако в своем искусстве он сохранил свободу от романтизма. Его раздражали романтические проявления, самоанализ, тенденция литературного истолкования музыки. Всему этому он противопоставлял скрупулезную

¹ Печатается по изданию: *Рубинштейн Артур. О Шопене // Шопен, как мы его слышим.* М., 1970.

самодисциплину, чисто музыкальное содержание и классические формы. Ни одно сочинение из двадцати четырех прелюдий, двадцати четырех этюдов, четырех баллад, четырех скерцо не имеет литературной программы. Когда английские издатели добавили к его произведениям искусственные названия, он был вне себя от гнева.

Склонность Шумана к литературе казалась ему нелепой, шумная беспорядочность внушала отвращение. Он мало уважал Листа как композитора. Даже Бетховен, предшественник романтизма, оставался для него гением, которым он восхищался на расстоянии.

Горячо и страстно любил он Моцарта. Обожал его всю жизнь за чистоту, уравновешенность, завершенность формы произведений, изящество в выражении чувств без употребления чуждых музыке приемов. Бах внушал Шопену почти религиозное благоговение. Он играл Баха, как люди читают молитвы. Его затаенной мечтой было достигнуть уровня Баха.

Этих предпочтений и антипатий уже вполне достаточно, чтобы показать, что Шопена нельзя отнести к категории романтической в общепринятом смысле этого термина. Его истинное место в музыкальном искусстве определяет инструмент, сущность которого он открыл миру и при помощи которого открыл мир. Шопен — революционер традиционной фортепианной музыки, создавший новое искусство клавиатуры. Вместо старых правил он ввел свои принципы, и его изобразительный романтизм был в то же время и оригинальным классицизмом.

Конечно, и до того времени фортепиано имело солидную историю, созданную музыкой Бетховена, Шуберта, Вебера, но лишь Шопен нашел душу, поэзию рояля и облек ее в уникальную форму. В период фортепианных переложений, когда на фортепиано обычно играли сочинения, задуманные в духе оркестровом, вокальном или камерном, Шопен создавал подлинную фортепианную музыку. Его композиции рождены роялем и предназначены для рояля. Все попытки переложить их для других инструментов проваливались или искажали сочинения.

Шопен был Просперо¹ фортепиано, очаровавшим инструмент и преобразившим его.

Как же все это произошло? Прежде всего он заставил фортепиано петь. Эта идея не была абстрактным изобретением, рожденным случайно. С детства у него осталась любовь к опере, особенно итальянской; он стал знатоком вокальной музыки и мог бы стать выдающимся учителем пения. Инстинктивно он понимал: мелодия, чтобы не звучать механически, должна дышать, как человеческий голос. И он заставил фортепиано петь.

¹ Просперо — чародей, персонаж пьесы Шекспира «Буря» (Прим. ред.).

Так появилось его знаменитое *tempo rubato*. Он применял его не совсем обычным образом, когда хотел, чтобы произведение дышало; притом он не терял из вида структуру произведения и не переступал его основы.

Шопен также обладал секретом применения педали. Этими знаниями он открыл огромный неисследованный мир новых звуков и вибраций. Он сменял звуки, как краски на палитре, и под его руками рождались цветы, которые прежде никто не мог даже вообразить. Он разработал собственную алхимию звуков, шел на риск неожиданных комбинаций, создавая гармонии необычной свежести и таким образом открывая новые горизонты музыкальной поэзии. Это вдохновило его последователей на дальнейшие открытия; Дебюсси больше других преуспел здесь, хотя и разрабатывал магические звуковые качества успешнее, нежели возможности музыкального выражения.

Шопен был гением, жившим для музыки, действовавшим в ней только силой своих сочинений, а не словесными заявлениями. Не разъясняя теорий, он разрушил схоластику укоренившихся фортепианных школ, в соответствии с которыми техническая беглость достигалась путем специфических движений рук, пальцев, локтей и т. д. В настоящее время никого не удивляет тот факт, что исполнение каждого выдающегося произведения не ограничено каким-нибудь одним техническим способом.

Интерпретация сочинений Шопена трудна. Во время моих поездок по миру я встречался со многими талантливыми пианистами. Как правило, их игра соответствовала требованиям исполнения фуг Баха, удовлетворяла в сонатах Скарлатти, Моцарт и Бетховен звучали в хорошем стиле, но стоило им подойти к Шопену, как я бывал обычно разочарован. Мои юные друзья осваивали техническую сторону, но у них не было ключа к магии Шопена.

Шопен был заинтересован только в музыкальной идее, а трудности исполнения его произведений логически присущи его мысли. Отсюда вытекает иной взгляд на роль исполнителя. Я могу сыграть сорокаминутную «пиротехническую» сонату Листа и встать из-за фортепиано без усталости, в то время как исполнение самого короткого этюда Шопена вызывает у меня огромную трату энергии. Никогда не перестаю изумляться тому, какие величественные высоты артистического новаторства были достигнуты болезненным, хрупким человеком и всегда восхищаюсь силой его ума, его созидательной волей и чистотой музыкальных намерений. <...> Прошло сто лет, но произведения Шопена не потеряли ни одной капли их жизненной силы. Как много великих имен забыто! Как много великих

творений предано забвению, а фортепианная музыка Шопена все еще слышна во всей мире. Много забыто о Калькбреннере, Тальберге, Мошелесе, Фильде и других современниках Шопена, а его имя с течением времени сверкает ярче и ярче.

Удивительно наблюдать: этот наиболее национальный композитор в то же время наиболее интернационален. Этот факт всегда занимал меня: ведь я играл мазурки в Китае, полонезы в Японии, баллады в Австралии и в Южной Африке.

Чем объясняется быстрая способность к пониманию и необыкновенная любовь всех людей к Шопену? Думаю, это еще один из многих секретов Шопена: привлекательность — в непосредственности, в безграничном изобилии музыкальных мыслей и в том, что его индивидуальный язык в то же время универсален.

Один музыкант заметил, что если студент отлично изучил музыку Шопена, значит, он изучил оперы и симфонии почти полудюжины обычных композиторов.

Секрет Шопена был вновь найден Дебюсси и Равелем. У Шопена появилось немало последователей. Наиболее близкими были Скрябин и Шимановский. К сожалению, поздние мастера не остались верны пианистическому искусству Шопена. Шенберг, Стравинский, Мийо, Барток, Онеггер, Прокофьев написали прекрасные сочинения, но они потеряли контакт с душой рояля. Для них он стал просто ударным инструментом, или чем-то похожим на ударный инструмент.

Возвращение к использованию всех потенциальных ресурсов фортепиано может получиться только в результате возвращения к «секретам» Шопена. Но сам Шопен всегда будет уникальным.

Откуда появился гений Шопена, как он сформировался — это еще одна часть секретов Шопена. С самого начала его музыка возникла из глубин его существа. Уже в первых юношеских работах, например, в вариациях на тему «Дон-Жуана», можно почувствовать неповторимую индивидуальность. Он оставался верен своему любимому роялю и не подчинялся советам друзей, побуждавших его писать оперы, хотя в тот выдающийся оперный период искушение было настойчивым и преодолеть его было трудно. Он совершенствовал свое искусство, работая с упорным прилежанием, никогда не раскрывая всей силы вдохновения. Мир, в котором он жил вместе с произведениями, был похож для Шопена на зачарованный круг.

Когда меня спрашивают, как найти путь в этот зачарованный круг, как играть Шопена — в романтическом духе или в манере той школы,

которая считает, что фортепиано только ударный инструмент, — я ищу ответ в самом Шопене. Его детальная четкость, экономия средств неотделимы от внутренней теплоты и глубокого чувства. С одной стороны — героизм, с полным отрицанием компромисса, с другой — высшая нежность и чувствительность: его мир во всем своем богатстве вращался между этими полюсами.

Ванда Ландовска

ШОПЕН И ФРАНЦУЗСКАЯ СТАРИННАЯ МУЗЫКА¹

Всякий, кто живет в тесном контакте с музыкой Шопена, знает, что ее конструкции необходима баховская прочность. И не будь его наставником Живный, а позже Эльснер, Шопен сам интуитивно нашел бы необходимую его натуре пищу.

На Шопена, помимо Баха, влиял Моцарт. Микули называл также Генделя и Скарлатти. Следов французских клавесинистов здесь нет.

Я долго не решалась признать то, что всегда смутно ощущала. Привыкнув любое явление подвергать объективному анализу с позиций логики, я отказывалась допустить то, что представлялось мне все более и более ясным. Я пыталась найти неопровержимые доказательства. Тщетно. Нельзя было отыскать ни единого свидетельства того, что Шопен, будучи в Париже, знал и изучал какие-либо пьесы французских старинных композиторов или испытывал их прямое влияние. Ничего этого не было. Во Франции между 1800 и 1850 годами среди музыкантов вообще едва ли присутствовал интерес к клавесину и его мастерам. Первый том «Trésor des Pianistes» [«Сокровища пианистов»] появился через двенадцать лет после смерти Шопена. Музыковедческие труды Фетиса, несмотря на включение главы «Три новых этюда» в «Méthode des Méthodes» [«Метод методов»] Фетиса и Мошелеса, также оставались ему неизвестными. Мы ведь знаем тех композиторов, которых Шопен изучил сам и произведения которых проходили его ученики. Следовательно, Шопен почти наверняка ничего не знал о Шамбоньере, Куперене или Рамо, разве только ему случайно были известны какие-то отдельные пьесы того или другого старинного автора.

Тогда что же это за глубокое и таинственное родство, полное бесчисленных связей, между «певцом Польши» и старинной французской музыкой?

Я помню улыбки некоторых моих друзей: «Да, если хотите, в шопеновской музыке есть оттенок тех аристократической элегантности, искусности, чувствительности, которые характеризуют французскую музыку». Но я чувствовала, что внутренне они негодовали по поводу моей

¹ Печатается по изданию: Ландовска В. Шопен и французская старинная музыка // О музыке. М., 1991. Пер. с английского А. Майкапара.

дерзкой попытке провести аналогии между поэтом, душу которого переполняла страсть, и «поверхностными» музыкантами прошлых времен.

«Истинная французская музыка всегда больше обращена к разуму, нежели к чувствам. У нее логичная конструкция, и чаще она являет собою портрет, со всей тщательностью воспроизводящий объект», — писал Андре Тесьер в своей книге «Куперен» (Laurens, 1926).

Безусловно, такие названия, как «Наслаждения» («Les Delices»), «Принцесса чувства» («Le Princesse de Sens»), «Вакханалии» («Les Bacchanales»), возбуждая любопытство простых людей, способствовали популяризации имен Рамо и Куперена. Средний слушатель предпочитает готовую формулу — установку, даваемую воображению, — тому усилию ума, к которому он не привык. Гораздо легче найти «очаровательным» «Легкий траур, или Три вдовушки» и улыбаться, слушая «Благосклонных кукушек», чем уследить за мелодией Луи Куперена, понять гармоническую смелость Франсуа Куперена Великого или проникнуть в драматургические намерения Рамо.

Поразительно, что это предубеждение все еще существует по отношению к Куперену и Рамо, которых мы упорно продолжаем считать скромными мастерами миниатюры. И это при том, что их музыка вся лежит перед нами, открыта нам и взывает лишь о том, чтобы мы ее поняли. Забудем же о соблазнительных ярлыках, наклеенных на эти пьесы, и попытаемся глубже проникнуть в них.

Попробуем тщательно сопоставить Куперена и Шопена. Пристрастие одного к клавесину и приверженность другого исключительно к фортепиано побудили их извлечь из клавишных инструментов — в одном случае щипкового, в другом ударного — самую возвышенную, самую благородную музыку. Нашему удивленному взору открываются узы, связывающие Куперена и Шопена. Узы эти лежат в природе их гармонии с ее отклонениями и секвенциями, в их ритмической сложности, во фразировке мелодии, в орнаментике; они — последнее, но не менее важное — подтверждаются эстетическими позициями обоих композиторов.

Основополагающая черта гармонии и Куперена, и Шопена — полное единство этой гармонии с мелодией; нет ни малейшего ощущения, будто гармония преобладает над мелодией, наоборот, два этих элемента герметически спаяны, всегда движутся вместе и образуют единое целое. Куперен, подобно Шопену, не сопровождает свои мелодии аккордовыми последовательностями. Вот почему невозможно скрыть хотя бы малейшее замедление темпа или дать иное местоположение едва заметной проходящей нотке, чтобы не изменить при этом логики гар-

монии и искренности экспрессии фразы. Оба они — и Куперен и Шопен — знали (понимали или ощущали интуитивно), что гармония — это как раз то, что возбуждает страсть и придает выразительность и достоверность мелодии: дыша своей собственной жизнью, гармония подводит нас ближе к природе.

Шопен, Куперен и в особенности Рамо упиваются большими, «сверхширокими» интервалами, страстными секвенциями нонаккордов, усиленных порой аччакатурами, и аккордами, которые они разбрасывают по-новому, связывают словно спицы-лучи — многочисленные и летящие в разные стороны, хотя и пущенные из одного центра. В своей восхитительной прелюдии с отсутствием тактовых черт Рамо удалось соблюсти строжайшую логику в обращении с таким стилем письма. Она кажется небрежной из-за ее разбросанных голосов — незавершенных, брошенных или вновь подхваченных.

Жгучий хроматизм, терзавший и опустошавший Шопена, наделил его потребностью в снежной свежести диатонических гармоний. Шопен погружался в них, чтобы остудить свой жар; глубоко чувствуешь то облегчение, которое приносил ему консонанс. Чистота простого трезвучия приобретает поразительное значение как у Шопена, так и у Шамбоньера, чаканы которого сверкают лучезарным и мягким диатонизмом. Те же импульсы влекли Шамбоньера и Куперена к использованию последовательности мажорных трезвучий с плагальными отклонениями. Такие консонантные периоды обычно следуют за теми эпизодами, где все возрастающая экспрессия достигает кульминации; это своего рода прогалины в сумрачном лесу или свежие оазисы, цветущие среди испепеляющей жары пустыни. И если мы наталкиваемся на подобное письмо у И. К. Ф. Фишера, то это благодаря влиянию французской музыки, которое она нам несет.

Одним из наиболее действенных средств остродраматичной музыки — средством, содержащим большие ресурсы динамики и энергии, — всегда была секвенция. Неудивительно, что старинные авторы применяли ее столь же широко, как и романтики. Некоторые секвенции Куперена и Рамо на редкость близки секвенциям Шопена. Великолепная Сарабанда ля мажор Рамо включает в себе самый красноречивый пример секвенции XVIII века в чистейшем шопеновском стиле. Вы, скептики, не решающиеся сопровождать меня в рискованном исследовании, соизвольте, пожалуйста, обратить особое внимание на т. 13 и последующие этой Сарабанды. Они заслуживают того в силу имеющегося в них и приберегаемого про запас для нас открытия.

Куперен написал «Бандолку» и «Волны» почти целиком, от начала до конца, двухголосно. Несмотря на это, названные пьесы очень богаты в гармоническом отношении, как и шопеновские голоса. Писать так — привилегия натур полимелодических от рождения и воспитанных на упорной тренировке, контрапункте и фольклоре.

И Куперен, и Шопен любили протяжные мелодии — долгие монологи, полные мыслей и прерываемые порой цезурами.

Куперен, применяя свой излюбленный знак — запятую (,) — с той же настойчивостью требует взятия дыхания, с какой Шопен изо всех сил старается прочертить дугу над фразой так, чтобы она опустилась именно в той, а не иной точке. Оба композитора руководствуются в таких случаях одним и тем же желанием, не знающим компромисса.

Фразировка Шопена и фразировка Куперена демонстрируют поразительное сходство. Среди других композиторов только Моцарт составляет знаки пунктуации с той же предельной тщательностью — например в автографе Рондо ля минор (К. 511). А как насчет просодии фразы, ее очертаний и колыханий? А *legato*, которое у Куперена почти столь же герметично и интенсивно, как и у Шопена?

Что касается наивности, то ее у Куперена столь же мало, как и у Шопена. Поразительно, как старательно они оба избегают ее. Даже те пьесы, в начале которых Куперен написал «*Naivement*» [«Наивно»], на самом деле отнюдь не таковы — они просты внешне, но уж никак не наивны.

Для Шопена, эротомана, как и для Куперена, человека чувственного, страсть не всегда зиждется на любви — она возбуждает, естественным образом придает драматичность их фразам, она оживляет их пылкими акцентами. Шопен с пафосом восстает против притеснений недругов, Куперен же, этот учтивый придворный клавесинист Людовика XIV, наполняет мятежными возгласами свои пьесы, полные роскоши и великолепия, такие, как, например, «Любимая» или «Пассакалия», посвященные королю и королеве.

Как уже отмечалось выше, шопеновская меланхолия очень близка купереновской.

Орнаментика Шопена — это сплав его собственного оригинального вдохновения и того влияния, которое оказали на него польский фольклор, а также Бах и Моцарт. Но в ней мы обнаруживаем также намек на Куперена и Рамо, особенно на тот род орнаментики в итальянском стиле, который Куперен использовал в пьесе «Соловей в любви» или в своей записи «Багателей», «Тростников», «Сестры Моники». У Шопена мы тоже видим нечто похожее на ломаные аккорды, пересекаемые молниенос-

ными проходящими нотами, как в Сарабанде Рамо. Разве подчеркивание определенной ноты — доминанты или тоники — и ее опевание более мелкими длительностями — мелизмами, оживленными арабесками и страстными ласками, — все это не то же самое, что мы находим и в Мазурке ля-бемоль мажор Шопена (Op. 41 № 4) и в Чаконе ре минор Луи Куперена? Это могло бы удивить нас, не ведай мы, что орнаментирование всегда было органической необходимостью фразы, которой суждено изливаться, воспарять, становиться все более и более напряженной, а затем ослабевать, порой настойчиво повторяться — и все лишь для того, чтобы жить. Вот почему в народных песнях всего мира мы находим украшения, идентичные купереновским, баховским и шопеновским.

Многое из того, что роднит Шопена с французской музыкой XVII и XVIII веков, очевидно. Но каково происхождение этих аналогий?

Однажды во время концертного турне по Испании (это было перед первой мировой войной) я остановилась в городе Альказар де Сан-Хуан, чтобы пересесть на другой поезд. Было четыре часа утра. «Когда отправляется поезд в Валенсию?» — спросила я кондуктора. «Это зависит от количества пассажиров», — ответил он. В наличии оказалась одна я. Что оставалось делать? Рассвет был восхитительный. Я отправилась бродить по городу, вдыхая воздух Дон Кихота. Дома светились серо-голубым цветом, небо и камень тоже казались серыми. Город еще спал, на улицах не было ни души. Я возвращалась на вокзал, когда заметила вдалеке два мужских силуэта: симпатичные парни, великолепно сложенные, с темными вьющимися волосами, они были одеты в бархатные костюмы, сверкавшие серебряными пуговицами. Мужчины бурно жестикулировали и разговаривали. Сердце мое на миг замерло. Я не могла в это поверить, но они говорили по-польски... Подойдя ближе, я поприветствовала их, тоже по-польски. Поначалу удивившись, а затем обрадовавшись, они ответили мне рукопожатием. «Откуда вы приехали? Что делаете здесь, в Испании?» — спросила я. «Мы цыгане. Наш главный табор — польский. Не хотите ли пойти с нами?» Я отправилась за ними, изумленная этой встречей, с нетерпением желая увидеть их сотоварищей.

За станцией, в открытом поле, окруженный изгородью, расположился необычный и пестрый табор. Красивые загорелые девушки с длинными распущенными косами, ребятишки, похожие на раскатившиеся в разные стороны черные мячики, самовары, музыкальные инструменты — все было разбросано. Двое моих цыган побежали известить своего вожака, что одна их соотечественница, бродячая, как и они, музыкантша, пришла их навестить. Предо мною предстал высокий и статный парень, он

сорвал с головы шляпу, бросил ее на землю; одет он был в старинный польский костюм. Воздев руки, он обратился ко мне с радостным пронзительным возгласом: «Добро пожаловать! Екатерина была всего лишь потаскушкой!» Я поняла эту деликатную заботливость: понося великую русскую императрицу, он хотел уверить меня в своих патриотических чувствах. Девушки, дети, женщины, лошади, собаки — все приветствовали меня с необузданной сердечностью. Прямо на земле был устроен чай. Мне принесли крестьянский хлеб и краковскую колбаску. Одна цыганка, грудью кормившая своего младенца, напевала колыбельную. Их вожак повертел в руках барабан и сказал: «Коль вы музыкантша, сыграйте нам что-нибудь...» В этот момент меня подзвал служащий со станции, чтобы сообщить, что уже собралось несколько человек и поезд может отправляться. Прощание оказалось таким сердечным, будто мы были старыми друзьями. Я пообещала вернуться к ним и с тем уехала. Уходя, я слышала голос женщины, возносившийся в песне, что родилась в окрестностях Люблина. Голос этот резонировал и наполнял собою атмосферу. Чудесная мольба, исконно польская, летела над высохшей землей Кастилии, насыщая все вокруг своей ностальгией.

Помимо прямого, осязаемого влияния, испытываемого отдельными художниками, — влияния, которое может быть доказано конкретными свидетельствами, — существует непрерывная и неспешная миграция обоюдного влияния народов. Порожденные людьми, эти влияния возвращаются к ним же и вливают в них новую жизнь. Изучение этих бесконечно повторяющихся возобновлений, их связей, их эволюции, их необычных взаимозависимостей ежедневно дарует нам новый свет, без которого мы не могли бы понять определенного феномена отдельно взятого художника. Так мы находим простейшие ритмические схожести и другие родственные моменты у менуэта Рамо и народной мазурки или у темы Букстехуде и норвежского мотива Грига. То, что могло бы показаться забавным совпадением или неразрешимой проблемой, есть всего лишь естественное и неизбежное следствие «вечного круговращения».

И меня интересует, не являются ли таинственные нити, связывающие Шопена и французскую старинную музыку, теми же по своей природе, что объединяют граунд Пёрселла и португальское фадю, бурре из Оверни и оберек из Кракова.

Альфред Корто
ФРАГМЕНТЫ ИЗ КНИГИ
«АСПЕКТЫ ШОПЕНА»¹

...Я так часто пытался, помимо какой-либо документации или литературы, лишь путем интимно-искреннего музыкального общения представить себе, каков был Шопен, я так желал увидеть его духовно и физически живым перед собой, полным трепета, целомудренных и пылких терзаний, благородной печали, которыми пронизаны его песнопения, что, может быть, не совсем обманывался, придавая моим предположениям облик реальности.

* * *

Довольно распространено не только у любителей, но у многих пианистов-профессионалов мнение о том, что произведения Шопена женственны, а мягкость и музыкальность его природы воспринимаются как изнеженность и чувствительность... Между тем основная, значительнейшая черта шопеновского гения заключена в том, что за нежной оболочкой скрыты сильные, мужественные мысли. Нет ничего хрупкого либо болезненного в шопеновском гении. Его природа — застывшая сталь. Его сила, энергия сохраняют гибкость, а когда он сам занемог, его музыка свидетельствовала о своего рода очищении, совершенствовании изложения замыслов, что указывает на отличное равновесие, отличное нравственное здоровье. Плохая интерпретация *rubato* часто сообщает музыке Шопена под пальцами непонимающих наполнителей неуравновешенность, искажающую ее. Шопен постоянно настаивал на необходимости для аккомпанирующей руки сохранять негибкий ритм, тогда как мелодия свободно развивается, приобретая свой собственный ритмический характер в рисунке фразы².

Следовательно, *rubato* получает ценность и право на существование лишь при условии солидной ритмической основы. Если имеется

¹ Печатается по изданию: Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965. Пер. с франц. и примеч. К. Аджемова.

² Корто напоминает известное образное пояснение *rubato*, принадлежащее Листу: «Посмотрите на листья деревьев, колышущиеся от ветра. Ветер раскачивает ветви и шевелит листьями, а ствол при этом остается неподвижным. *Rubato* означает именно это».

композитор, чья музыка непременно требует в процессе исполнения строгого ритма, — это Шопен... Для интерпретации его музыки нужна свобода, но в точных рамках, и никогда не расслабленность...

Чтобы хорошо понимать Шопена, нужно помнить о его музыкальных увлечениях, о его музыкальных «чувствах». Больше всего он любил Баха, а затем Моцарта и... своего друга Беллини.

Совершенно необходимо помнить, что в музыке Шопена, как и у Баха и у Моцарта, отсутствуют преувеличенно медленные темпы. Эти очень медленные темпы мы встречаем у Бетховена. Там они определены драматическими особенностями мысли. Когда играют Шопена слишком статично, живые чувства обращаются смертной тоской. Нужно остерегаться широко распространенной привычки — играть Шопена очень тихо, — это приводит к тому, что мелодия уже не звучит, а она должна резонировать. Шопен воспитывал у своих учеников умение играть одну и ту же ноту двадцатью различными звучностями, и вовсе не для того, чтобы развивать силу их пальцев, а для того, чтобы сделать их способными передавать все оттенки чувств путем различия тембров. Постоянно дифференцируйте звуковые планы. Нередко нужно уметь в аккомпанементе подчеркнуть те или другие значительные гармонические смены. Не разводите сладости... Никогда не игнорируйте у Шопена того, что Шуман назвал впоследствии «задушевым голосом», который как бы рождается из «нутра» гармоний.

Шопен — педагог

— Шопен — педагог? Шопен, дающий уроки фортепиано? Шопен — магистр в какой-либо области?.. Возможно ли это?

С карандашом в руках Шопен иногда на протяжении целого дня — учитель музыки. Вот он исправляет неумелую аппликатуру, определяет правильную постановку руки, с трудом скрывая за внешней натянутой вежливостью терзания, вызванные фальшивыми нотами, каждая из которых причиняла ему боль...

Уроки приносили средства, необходимые для жизни.

Композитор получал за свои сочинения мизерные суммы: 500 франков за балладу или полонез, тысячу франков за 24 прелюдии.

Он очень редко выступал, по преимуществу с благотворительными целями либо безвозмездно в дружеском кругу... Фортепианный же урок приносил ему 20 франков в час. Всю жизнь Шопен был принужден давать уроки, чтобы зарабатывать хлеб насущный.

Преподавание его не сопровождалось ярким сиянием. Шопен не стал «главой школы» в том смысле, как это понималось в эпоху Калькбреннера и Стамати. Он давал уроки в основном молодым наследницам аристократии либо парижской финансовой знати. Среди пианистов — воспитанников Шопена, лично знакомых мне, — Камилла Дюбуа. Несмотря на преклонный возраст, пианистка детально рассказывала о некоторых основных замечаниях Шопена, относившихся к интерпретации его сочинений.

Жорж Матиас. В течение долгих лет он являлся профессором Парижской консерватории, пользуясь репутацией «самого достоверного хранителя "секретов" игры Шопена»¹.

Мое поколение знавало довольно большое количество пианистов, которые сделали или пытались сделать карьеру под покровом ложного довода, будто каждый из них являлся «последним учеником Шопена».

Роль этих «псевдонаследников» в пропаганде шопеновской музыки была обычно отрицательной. Множество виртуозов, по их примеру, было уверено, что интерпретация Шопена возможна лишь при условии навязанных его музыке искажений ритма и безвкусной расплывчатой фразировки для оправдания посягательств этих «преемников Шопена» на возвышенность творчества, отвергающего всякие преувеличения, под удобным знаменем легендарного *rubato*. Те, кто по праву являлись учениками Шопена, указывали, что он в большей степени требовал «понять замысел, чем подражать манере».

Мыслям Шопена отнюдь не свойственна преднамеренность, их развитие вне какой-либо «вспомогательной системы». Шопен, конечно, требовал тщательного выполнения технических деталей. Но прежде всего он желал пробудить в своих особо одаренных учениках вкус к интерпретации, навеянный воображением, выразительную чуткость туше, придававшие игре неведомые ранее качества, обогащавшие *поэтическое содержание* интерпретации. Особенно выделяется склонность Шопена к развитию у своих учеников «способности воображать». Главным для него было, чтобы ученик вложил в исполнение «всю душу»: «Il n'est pas de vraie musique sans arriere-pensee»² (Шопен). Шопен иногда высказывался по поводу исполнения, не соответствовавшего его собственному чувству, но одушевленного убеждающей трепетностью: «Я бы сыграл не так, но то, что делаете вы, возможно, лучше».

¹ Сердечное отношение Матиаса к юному Корто создало у последнего «наивную иллюзию как будто живого контакта с устремлениями музыканта его мечтаний».

² «Нет настоящей музыки без скрытого замысла».

Несомненно, эти кардинальные положения шопеновской педагогики сильно повлияли на формирование воззрений большинства лучших пианистов-педагогов, — делает вывод Корто. Объединяя несколько дошедших до нас указаний Шопена, непосредственно относящихся к формированию технического мастерства, Корто указывает, что «принципы его воспитания технического мастерства лишены особой оригинальности» и, во всяком случае, недостаточны для того, чтобы раскрыть «секрет игры Шопена». Корто напоминает известные указания наиболее «речистого» ученика Шопена — Микули — о полной независимости туше, вырабатываемой постоянным чередованием игры *legato* и *staccato*, о подкладывании большого пальца, которое позволяло соответствующий легкий наклон руки и, что довольно парадоксально, — не должно было оказывать воздействия на общую звуковую выравненность, являвшуюся необходимым условием при выполнении упражнений как пальцевых, так и кистевых.

Быстрое, текучее выполнение гамм и арпеджио связывалось с гибкостью боковых движений руки, увлекавших за собою пальцы (Шопен любил иллюстрировать это, пользуясь *glissando*).

Приводится шопеновское указание, связанное с воспитанием верного положения пальцев на клавишах, — предпочтение, отданное гамме ми мажор.

Во всех этих рекомендациях, но правде говоря, нет ничего в какой-то мере отличавшегося от характерной для той эпохи схоластики, и все же можно отметить *новое* в шопеновском методе. Например — аппликатуру, позволявшую большому пальцу находиться на черных клавишах (это вызывало возмущение Калькбреннера!) Аппликатуру с рациональным использованием интенсивности атаки, присущей каждому пальцу (а не обусловленную лишь техническими удобствами).

То же в отношении переключений пальцев (*chevauchement*) одного над другим без участия большого пальца. Этот прием уже был использован Клементи и Черни как упражнение. Шопен воспользовался им как элементом исполнения кантилены либо «струистой» фразировки. Если рассматривать «систему» Шопена с позиций более выразительного использования фортепианного звука, то именно в этих новаторских качествах заключено обогащение пианистических ресурсов. Поиски более верного интонирования, более убеждающей акцентировки повлияли на новаторство инструментальной техники.

Шопен с предубеждением относился к чрезмерной длительности занятий на фортепиано, определяя их максимально тремя часами. Он стремился избежать автоматизации рефлексов, нарушающей свежее восприятие музыки.

Для технического усовершенствования Шопен, помимо гамм и арпеджио, советовал играть прелюдии и упражнения Клементи. Углубленное изучение Клементи Шопен предполагал в процессе длительной работы. Известно, что первый этюд второго сборника он рекомендовал учить всеми способами: быстро, медленно, громко, тихо, *staccato*, *legato*, до тех пор пока туше не станет ровным, деликатным и *легким*, но отнюдь не *слабым*. В педагогическом репертуаре учеников Шопена были также этюды Крамера, Мошелеса, ноктюрны Филья. Постоянно изучались прелюдии и фуги Баха, сонаты Бетховена, включая «Аппассионату»... Этот список нужно дополнить произведениями Генделя, Скарлатти, Вебера, Дюссека, Риса, Тальберга, а в отдельных случаях — Листа.

По поводу трактовки собственных сочинений Шопен часто говорил, что он был бы огорчен, если бы нельзя было их должным образом исполнить помимо его указаний. Это отношение Шопена к исполнению его музыки вяжется не с «*ne varietur*» (неизменяемостью), а с раз навсегда установленными традициями, которых придерживаются иные пианисты.

Константин Игумнов О ШОПЕНЕ¹

Нередко еще можно слышать мнение о Шопене как о композиторе салонном, сентиментальном, надрывно болезненном. Это, конечно, в корне неверно. Если мы и находим в произведениях Шопена отдельные элементы, как бы подтверждающие подобный взгляд, то в целом Шопен — один из самых содержательных музыкантов-поэтов.

Шопен умел личные переживания гармонично сочетать с интересами своего народа, с чувствами многих людей. Страстная любовь к родине, к свободе, к человеку никогда его не покидала. В этом смысле он один из самых общечеловеческих композиторов, которых когда-либо знал мир.

Шопен был решительным противником музыки бессодержательной, не выражающей никаких идей, чувств, душевных состояний. По своим настроениям его творчество чрезвычайно разнообразно и вмещает всю гамму человеческих чувств — от глубоко личных, выражающих тончайшие переживания души ноктюрнов до грандиозных, блестящих полонезов, отображающих эпос целого народа.

Шопен был чужд философским умозрительным абстракциям. Его художественные образы ближе эмоциям, чем мыслям, причем эмоциям реального живого человека. Я особенно подчеркиваю эту настоящую жизненность и реализм в творениях Шопена. В них мы не найдем ничего потустороннего, фантастического, хотя Шопен и обладал чрезвычайно богатым и ярким воображением. Из всех композиторов-романтиков Шопен представляется мне наиболее реалистичным.

Шопену были ненавистны всякая неискренность и поза. Величавая простота, отсутствие ложного пафоса, полная откровенность — все это характернейшие свойства его творческой личности. Насколько в жизни он был чрезвычайно сдержан, скуп на выражения чувств, насколько скрывал свои переживания и боялся откровенности, настолько в своем творчестве он стремился к правдивости и был откровенен до конца. Только здесь он раскрывал все тайники своей души.

Произведения Шопена необычайно ясны по форме, музыкальный язык их предельно четок и лаконичен, в них нет ничего лишнего, ничего неопределенного. Шопен умел воплощать в немногом многое. Он умел, говоря словами Листа, «концентрировать свои мысли в формы, пусть не обширные, но упругие, стальные».

¹ Печатается по изданию: Пианисты рассказывают. Вып. 1. М., 1990. Стр. 113 — 118.

Два типа исполнения мне представляются особенно нежелательными при интерпретации произведений Шопена. Первый (нежелательный) тип исполнения — это Шопен «молодых девиц». Здесь преобладают чрезмерная чувствительность, салонная женственность. О такой манере исполнения, с художественной стороны малоценной, можно было бы и не говорить, если бы она, к сожалению, не имела распространения и не встречалась даже среди профессионалов-пианистов. Второй тип исполнения — это Шопен «виртуозов». Нельзя ссылаться здесь на определенность художественной передачи, убежденность исполнения. Мне кажется, что в данном случае вернее было бы говорить не об определенности художественной передачи, что едва ли стоит осуждать, а о скудости замысла, прикрываемой внешней уверенностью и блеском. Одни исполнители этого типа подходят к своей задаче сугубо формалистически; другие трактуют Шопена подчеркнуто эмоционально, с большой дозой ложного пафоса и болезненного надрыва; третьи впадают в противоположную крайность — выхолащивают эмоциональное содержание шопеновских произведений и центр тяжести переносят на блестящее техническое исполнение. Всем пианистам этого типа, несмотря на их иногда полную противоположность друг другу, присуще общее: непонимание творческих замыслов Шопена. Поэтому ни один из этих типов исполнения нас удовлетворить не может.

Все произведения Шопена отличаются ясностью плана, определенностью целого. Момент импровизации бесспорно был свойствен Шопену, но отсюда отнюдь не следует, что он одним порывом вдохновения, непосредственно, сразу создавал свои произведения. Напротив, Шопен долго и упорно работал, мучился над каждой деталью и переделывал отдельные места по многу раз. Немало творческих мук испытывал он, пока из неясного и неоформленного импровизационного наброска выкристаллизовывалась ясная и определенная форма.

Это особенно важно учитывать при интерпретации шопеновских произведений. Не думаю, чтобы затушеванность и туманность художественных намерений исполнителя, игра несколько замедленная, как бы подыскивающая один звук к другому, отвечала творческой сущности Шопена. Я боюсь, что такое понимание исполнения Шопена может легко привести к эстетскому самолюбованию, к приглушенному, салонному исполнению.

Мне кажется, что в исполнении Шопена прежде всего необходимы полная ясность и определенность плана. Прекрасны слова Листа о том, что в произведениях Шопена «роскошные и обильные детали не затем-

няют собой ясности целого; оригинальность не переходит в грубую причудливость; отделка отличается необычайной правильностью, богатство орнамента не обременяет собой изящества главных очертаний и красоты целого»¹. Эти слова должен помнить каждый исполнитель Шопена.

Как при интерпретации любого произведения, так и при интерпретации Шопена исполнитель прежде всего должен точно знать, что хотел сказать автор, иначе говоря, исполнитель должен знать подлинный музыкальный текст.

Далее, мне кажется чрезвычайно существенным при исполнении Шопена правильное понимание чувства ритма в его произведениях. Обычно исполнители в этом отношении впадают в две крайности. Одни по собственной фантазии вносят в исполнение ничем не оправданную ритмическую анархию и сумбурность. Таким пианистам полезно вспомнить, какое огромное значение придавал сам Шопен ритму. Ему принадлежат слова о том, что левая рука должна быть своеобразным дирижером, организующим игру пианиста. Как вспоминает К. Микули, на инструменте Шопена при занятиях с учениками всегда стоял метроном. Но это не дает, конечно, никакого права подменять все богатство шопеновской ритмики метрической однообразностью. Исполнителям, грешащим этим недостатком, не мешает вспомнить о том, что Шопену была свойственна особая манера виртуозности, которую он сам обычно обозначал термином *rubato*. Исполнителей не должна смущать эта кажущаяся противоречивость: с одной стороны, требование строгой ритмичности, а с другой — требование *rubato*. В том-то и дело, что у Шопена одно немислимо без другого и невозможно понять шопеновское *rubato*, не чувствуя общей ритмической линии всего произведения в целом.

Фортепиано не было для Шопена бесцветным инструментом. Колорит, окраска звука играли для него большую роль. Поэтому особенно важно для исполнителя Шопена совершенное владение туше. Кантилена Шопена, во многом идущая от напевности человеческого голоса, требует большой певучести и дрящегося звука. Причем певучестью должна быть проникнута вся музыкальная ткань, а не один только доминирующий мелодический голос. Важно также не впадать в эстетское любование звучаниями и помнить, что для Шопена тембр, звуковая краска были лишь средством для выражения художественного образа, а отнюдь не самоцелью. В этом принципиальное отличие Шопена, например, от импрессионистов.

¹ Лист Ф. Ф. Шопен. Спб., 1887. С. 11. См. также (в другом переводе) 2-е изд.: М., 1956. С. 427.

При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой», мясистой частью пальца, то есть стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой... Не должно быть никакой «перепонки», никакой «корки» между пальцем и клавишей... Какое бы *piano* ни было, нужно ощущать дно клавиатуры, слиться с ней, «примкнуть» к ней и, что всего важнее, связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец.

На протяжении долголетней работы над Шопеном отношение мое к исполнению его произведений менялось, и я в той или иной мере отдавал дань ложным тенденциям, речь о которых шла выше... Только в результате долгого опыта, путем преодоления ошибочных увлечений и путем длительных исканий я пришел к выводам относительно задач, какие должен ставить перед собою исполнитель подлинного Шопена. Думаю, что решающее влияние на их уточнение оказало на меня впечатление от слышанного мною в ранней юности А. Рубинштейна. Его исполнение Шопена (да и других авторов) было полно несравненной и убеждающей простоты и не превзойденной никем эмоциональности.

Надежда Голубовская
ОБ ИСПОЛНЕНИИ ШОПЕНА¹

Особенности динамики Шопена
на примере Фантазии f-moll

Особенности образного строя и драматургического развития Фантазии, построенной на сопоставлении контрастных тем-образов, «групп образов»², определяют динамику Фантазии, которую можно назвать «контрастной». Драматические контрасты обусловили большие динамические перепады на протяжении всего произведения. Композиция Фантазии: пролог, экспозиция, средний хоральный эпизод, реприза, кода — определяет сопоставление контрастных динамических уровней действия этих условных частей Фантазии. Масштабность динамики диктуется масштабностью замысла и адекватна ему. Экспозиция (т. 68 — 198), где переплетаются в непрерывном действии темы главной и побочной партий, сопровождаемые обилием динамических подъемов и спадов, насыщена драматизмом. Сосредоточенная умиротворенная средняя часть (т. 199 — 222), своеобразный хорал, олицетворяет некую звуковую разрядку, своего рода передышку перед взлетом репризы. В репризе, почти полностью повторяющей экспозицию, но в тональностях на кварту выше, динамическое нагнетание, соединяясь с агогическим (с т. 86), создают мощную кульминацию, олицетворяющую победу светлых сил.

Говоря об общих закономерностях динамических указаний Фантазии, закономерностях, вытекающих из концепции произведения и претворяющих концепцию «в жизнь», можно связать их с общим принципом записи Шопеном динамики.

В музыкальном исполнении динамика, как и педализация, область гораздо более субъективная, нежели, скажем, фразировка, и поэтому записать динамические указания всегда тщательно и точно (особенно мельчайшие динамические колебания) бывает почти невозможно. Так же, как и в педализации, в записи динамических указаний

¹ Фрагменты книги Н. Голубовской печатаются по изданию: Голубовская Н. О музыкальном исполнении. Л., 1985. Опубликовано по соглашению с издательством «Композитор • Санкт-Петербург».

² Мазель Л. Фантазия f-moll Шопена. М., 1937.

есть моменты, выписанные чрезвычайно тщательно; в других случаях они носят более обобщенный характер, указывающий на «динамический уровень». Например — во второй «главной» ля-бемоль-мажорной теме (т. 77 и дальше) нет никаких авторских обозначений, кроме «вилки» в самом начале темы и при ее повторении на октаву ниже (т. 81). Тем не менее, эта поэтичнейшая из тем, то поднимаясь ввысь, то опускаясь секвенционно вниз, не может быть исполнена динамически однообразно. Таких примеров можно найти в тексте Фантазии немало: например вступление, выдержанное на *piano* (особенно начиная с 21-го такта, где почти нет динамических указаний), средний си-мажорный эпизод, где Шопен воздерживается от частых обозначений усиления и спадов, от лишних акцентов, приводя их лишь в самых необходимых случаях (например т. 216).

Так выявляется еще одна характерная черта динамических указаний Фантазии: там, где есть большая мысль и единое образно-эмоциональное состояние — меньше динамических обозначений; там, где имеется большая дифференцированность фраз и каждая фраза относительно закончена, выразительна сама по себе, там больше обозначений (например т. 43, 45, 116, 117, 109 — 110, 321). Таким образом, наряду с детальными обозначениями динамики, мы встречаемся с широкими динамическими обобщениями, когда дробной детализации предпочитается сохранение образа в целом.

То, что составляет специфическую принадлежность динамики Фантазии и рождено ее замыслом, в других произведениях присутствует как составная часть. В Третьей балладе, например, прием динамического обобщения используется Шопеном ближе к концу, тогда как начало и вся первая половина баллады отмечена чрезвычайно детальной записью динамических нюансов.

Шопен с великим искусством, большой тонкостью и бесконечным разнообразием пользовался акцентами как важным средством музыкальной выразительности. Разделение акцентов Шопена по их функциональному назначению в большинстве случаев провести довольно сложно, так как они нередко полифункциональны. Тем не менее обычно характер акцентов достаточно индивидуален, чтобы произвести попытку условного разделения их на следующие типы: фразировочные, интонационные, динамические акценты. К примеру, в т. 28 стоит акцент, подчеркивающий начало следующей большой фразы с последнего ля этого такта. Этот акцент характерен именно тем, что часто подобным образом автор выражает не столько динамику, сколько фразиров-

ку. Акценты аналогичного типа встречаются во многих произведениях Шопена, например: Баллада *As-dur* (т. 54, 55, 163, 197), Баркарола (т. 20, 21, 78, 63), Фантазия (т. 322).

Исполнение фразировочных акцентов требует тщательного обдумывания их меры и временной протяженности, иначе они нецелесообразны.

Интонационных и интонационно-мелодических акцентов в A^1 множество, ими пронизана вся ткань музыки Шопена. Их роль велика. Подтверждением этому служит тщательность их расстановки в авторском тексте. Они способствуют рельефному произнесению мелодии, быстрой мелодической фигурации.

Если вспомнить описание игры Шопена его современниками, то становится ясной огромная роль интонационной выразительности, входящей неразрывно с ритмической гибкостью в его знаменитое *rubato*. Выразительное произнесение, ясная декламация основаны в равной степени на ритмике и на интонационных акцентах. Так, интонационно-декламационные акценты в главной теме (т. 68) призваны усилить напряженность, взволнованность музыки. В упоминавшихся ранее т. 94, 98, 261, 265 интонационные акценты подчеркивают функциональную остроту гармонии (VI_4^6) в драматически насыщенном эпизоде.

Динамические акценты встречаются в т. 37, 153, 223, 310 на «октавных восклицаниях»², в т. 116 — 117, 144, 146, 148 (в левой руке).

Выше упоминалось о частом совмещении в одних и тех же акцентах двух или более различных функций. Акценты подобного синтетического характера есть, например, в т. 283 — 284 (динамически-интонационные акценты), в т. 144, 146, 148 и так далее в правой руке (также динамически-интонационные).

То, что акценты в сходных фрагментах (т. 116 — 117 и 283 — 284) относятся к разным типам, свидетельствует о необходимости различного исполнения этих фрагментов.

Известна любовь Шопена к варьированному изложению музыкального материала. Часто при повторе вносится новый штрих — и в результате меняется ритмика, динамика, фразировка. Нередко меняется также и фактура. В т. 116 — 117 в первом изложении в A два акцента, а в аналогичном эпизоде в т. 283 при той же фразировке — один акцент.

¹ Здесь и далее приняты следующие сокращенные обозначения изданий сочинений Шопена: *A* — автограф, *PK* — редакция К. Клиндворта, *ПИ* — польское издание под редакцией И. Падеревского, Л. Бронарского и Я. Тургинского, *OP* — оксфордское издание под редакцией Т. Телефсена, *OH* — оксфордское издание под редакцией Э. Ганша, *PШП* — редакция Г. Шольца и Б. Позняка. (Прим. к первому изданию рег. Г. Соловьевой).

² Выражение Л. Мазеля (Прим. к первому изданию рег. Г. Соловьевой).

Налицо разное слышание. В первом изложении и фразировка и акценты обоих аккордов (T_4^6 , D_7) подчеркивают их динамическую равноценность и помогают создать ощущение торжественной приподнятости и фанфарности.

Второй раз в т. 283 — 284 характер музыки не изменяется, но все уже нацелено на будущую кульминацию, акцентируется один доминантовый (D_7) аккорд, второй его лишь повторяет, как бы подчиняясь ему.

Просмотренные редакции не придают значения различию, имеющемуся в *A*; *ПИ*, *ОР* ставят один акцент, *ПИ* объединяет оба раза аккорды лигой, что полностью подчиняет второй аккорд первому, лишает его динамичности и остроты доминантной функции.

В связи с многочисленными назначениями акцентов Шопена хочется обратить внимание на весьма существенный пробел в истолковании шопеновских пассажей. Они занимают особое место в творчестве Шопена. Нельзя представить себе музыки Шопена без блестящих пассажей-фигураций, не просто украшающих фактуру, а часто имеющих тематическое значение. Вспомним финал Сонаты *b*-moll, вторую часть Сонаты *h*-moll, Скерцо *h*-moll, Экспромт *As-dur*, второй эпизод Баллады *F-dur*.

В вокальных по природе пассажах Шопена заложено огромное мелодическое и гармоническое богатство. Несомненна тесная связь шопеновских мелодических фигураций, орнаментальных украшений с приемами школы *bel canto*.

Пассажи Шопена, несмотря на блестящую виртуозность, с полным основанием можно назвать мелодическими. Поэтому виртуозный блеск не должен быть самоцелью, исполнителю нужно достигнуть единства мелодической и интонационной выразительности, не поддаваясь при этом искушению подменять пассажи техническими упражнениями.

Поскольку пассажи Шопена художественно, мелодически значимы, их редакционная сторона требует особенной тонкости подхода. К сожалению, часто можно усмотреть в редактировании пассажей две тенденции: с одной стороны — добавление «вилки» акцентов, как это происходит в *РШП*, *РК*, что, как правило, нарушает естественную интонацию пассажей-фигураций и их фразировку, например: т. 143, 145, 147, 173 — 176 и т. д. С другой стороны — проявление некоторой «объективности» в *ОР*, где почти совсем не фиксируется внимание на интонационной стороне пассажей и опускаются авторские обозначения мелкой нюансировки.

Следует различать между собой «вилки» и акценты, так как от этого меняется интонация (например т. 50 — 51: в *A* — «вилки», а в *РК*, *ПИ* — акценты).

Вдумчивое изучение «вилок» и акцентов Шопена должно находиться в сфере внимания как исследователей и редакторов его творчества, так и исполнителей. Опускание или добавление «вилок», превращение их в акценты, перемещение акцентов из середины ноты только в партии левой или правой руки являются таким же грехом, как замена нотного текста, и, как правило, ведут к изменению художественного смысла.

Особенно страдают от всякого рода динамических изменений мелодические фигуры, орнаментальные украшения, быстрые пассажи. Так случилось, в частности, в упомянутых т. 50 — 51, где в *ПИ* акценты перемещены в партию левой руки. Тем самым значение мелодической линии правой руки, как ведущей, сразу стерлось, она поменялась в этом плане местами с линией левой руки, что неправильно. Задача интонационного осмысливания «быстрой» фактуры у Шопена чрезвычайно важна, она связана как с динамикой, так и с фразировкой и безусловно требует специального рассмотрения, причем не только на основе Фантазии, но также с привлечением более широкого материала.

Больше всего добавлений к авторскому тексту находим в *РК* и *РШП*. К сожалению, эти добавления в большинстве случаев ведут к искажению произведения. Так, в *РК* в начале Фантазии на каждую четверть проставлены акценты. Сразу же исчезает образ скорбного шествия, появляется тяжеловесность и статичность. Введение множества динамических «вилок» в главной теме (с т. 68 и дальше), изменяющих ее облик и придающих ей ненужную нервозность, обилие динамических указаний в си-мажорном эпизоде представляются художественно неоправданными. Все редакторы единодушно ставят «вилки» в т. 94, 98 и 261, 265 на нисходящих триолях октавами, их нет в *А*. Автор в *А* ставит знак *diminuendo* на предшествующих тактах, а в упомянутых — только акцент на октаву половинной длительности после триолей, никак ее не предвосхищая динамически. Почему в столь драматических эпизодах Шопен «пропустил» *crescendo*, казавшееся само собой очевидным? Случайно ли?

Дело в том, что переход от восьмых к беспокойным триолям уже самой переменной ритмической фактуры на более быстрое создает впечатление усиления звучности. Поэтому дополнительное специальное усиление шло бы вразрез с чувством художественной меры, прозвучало бы чересчур прямолинейно. Точность динамических обозначений автора в этих фразах достаточно ясно отражает его мысль. Отметим, что авторская динамика сохранена только в двух из всех просмотренных изданий: в Варшавском издании (Гебетнер и Вольф, 1877) и немецком (*Urtext Edition*).

Авторские указания мелкой нюансировки в *A* полностью лишены схематичности, они тщательно продуманы автором, их редакционная трактовка имеет принципиальное значение и не должна подчиняться субъективному представлению того или иного редактора. Задача заключается в том, чтобы сохранить гармоничность и ясность почерка Шопена.

Особенности фразировки в произведениях Шопена

Фразировка в произведениях Шопена многогранна, разнообразна и часто выходит за рамки традиционных представлений. То новое, что вошло в фортепиано с музыкой Шопена: перенесение принципов вокального дыхания, использование длинных фраз, вливающихся непрерывно одна в другую, появление колоратурных пассажей, легких, прихотливо изгибающихся, — все нашло отражение в его фразировке. Наряду с детальной записью артикуляции, мелких лиг, всегда выражающих основные интонации музыкального образа, мы встречаем длинные лиги, охватывающие большие периоды музыкального развития. Они могут ввести в заблуждение своей кажущейся «эскизностью», за которой якобы кроется более раздельное их исполнение. Редакторы относятся подчас к ним с недоверием, считая их следствием небрежности либо автора, либо переписчиков. В действительности это не совсем так. Этому вопросу хотелось бы уделить внимание, тем более, что материал Фантазии дает достаточное основание для некоторых выводов.

В отличие от венских классиков, для Шопена не характерна расчлененность фраз: у него, как правило, конец одной фразы является началом следующей. Длинные лиги Шопена обусловлены шириной и протяженностью тем, их причудливыми изгибами и поворотами. Они как бы олицетворяют дыхание фразы, прерываясь лишь на кадансах, или на модуляциях, или при смене фразы. Конечно, нельзя точно уложить их в схему, они подчинены творческой мысли автора, и именно поэтому имеют глубокий логический смысл.

К таким бесконечно льющимся темам можно отнести, например: побочную тему Сонаты *h-moll*, «парящую» мажорную тему Фантазии *f-moll* (т. 77 — 84), ноктюрн *Des-dur* и многое другое.

В ля-бемоль-мажорной теме Фантазии модуляции, ряд секвенций определяют единство развития, непрерывно меняя окраску музыки. Характерно то, что лига не меняется автором при повторном проведении темы на октаву ниже, так как этот переход (т. 80 — 81) совершается путем слияния фраз.

Почти все редакторы так или иначе видоизменили фразировку автора. Некоторым, вероятно, сплошная лига показалась слишком обобщенной, а другие, возможно, сочли перерыв в лиге в т. 82 опечаткой. Как бы то ни было, а *РШП*¹ дробит всю тему мелкими лигами, можно сказать, «лижками», которые лишают ее единства дыхания, полетности, романтической приподнятости. *ПИ* и *ОР* просто оставляют большую лигу, не снимая ее на паузах в т. 78 и 82, как в *А*.

Та же идея музыкальной мысли большой протяженности лежит в основе фразировки заключительной маршеобразной темы (т. 127 – 142). Кстати, авторская лига начинается прямо с марша в т. 126. В *А* нет смысловой связки и нет лиги между предыдущими аккордами и заключительной темой.

Короткая лига *ПИ*, *РШ* и *ОИ*, связывающая доминанту с тоникой в т. 125, смещает начало заключительной темы с тоники (на сильной доле) на доминантовый аккорд (на синкопу). В результате нарушается ритмика заключительной темы.

Автор ставит одну большую лигу в верхнем голосе на фоне пунктированного аккомпанемента, не нарушая непрерывность действия. Благодаря отсутствию всяких указаний (кроме *p*), этот эпизод звучит строго и просто. Вызывает недоумение пестрота фразировки в *РК*, а за ней и в *РШП*. Дробление темы мелкими лигами на коротенькие попежки, к тому же начинающиеся каждый раз с синкопы и грубо подчеркивающие эту синкопированность, безусловно искажает замысел автора.

Я. И. Мильштейн в своей книге «Советы Шопена пианистам» указывает на то «большое значение, которое Шопен придавал разумной фразировке, взаимосвязи и расчлененности фраз». Нежелание считаться с границами фраз, их объемом и характером он рассматривал как «тягчайшее преступление перед музыкальной выразительностью, которое лишь превращает музыку в бессмысленный набор звуков»². Здесь же Мильштейн подчеркивает нелюбовь Шопена к «рубленным» коротким фразам, его советы ученикам играть фразами широкого дыхания. Последнее характерно для творческого стиля Шопена, в особенности для его крупных произведений, а в Фантазии, в частности, продиктовано содержанием и композиционным замыслом. Искусственное дробление шопеновских длинных фраз на мелкие — не что иное, как проявление непонимания его концепции. Отсюда многочисленные попытки

¹ См. прим. 1 на с. 165.

² Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. М., 1967. С. 19.

истолкования длинных авторских лиг как своего рода условности, нередко приводящие к искажению музыкального образа.

Можно смело сказать, что фразировка Шопена основана на принципах вокальности. Преломление вокальных тенденций, широкое применение «вокального дыхания» составляет одну из особенностей фортепианного стиля Шопена. Мильштейн пишет: «Шопен по существу открыл *bel canto* фортепианной игры»¹.

Короткие лиги, как правило, соответствуют коротким фразам, в основе которых часто лежат вокальные штрихи. Например начало Фантазии (т. 1, 2 и дальше, т. 28, 36, 95 — 96, 101 — 108) или речитатив в конце Фантазии (т. 321), вокально-речевая природа которого очевидна, а лиги соответствуют этой природе. Вокальным характером, как бы перерывом дыхания, объясняется смена лиги в т. 9. Отметим, что ни в *ОР*, ни в *ПИ*, ни в *РК* нет этого разделения. Создается впечатление, что редакторы, как правило, предпочитают симметрию, которой стремился избежать Шопен. В этом же девятом такте в *A* стоит лига в партии левой руки, сопровождающая появление имитационного мелодического мотива. Этой лиги нет в упомянутых редакциях.

Интересна лига, которая начинается с т. 17 и не прерывается до кульминационного аккорда (т. 19), несмотря на скачок в мелодии на октаву. В т. 19 в точке звуковысотного и динамического апогея лига снимается, хотя последующие аккорды служат продолжением и завершением предыдущей фразы. Удивительно тонкой фразировкой автора достигается, с одной стороны, необычный динамизм и цельность развития, а с другой — преодоление метричности. Напротив, в *РШ* и *РК* короткие симметричные лиги подчеркивают именно то, от чего стремился уйти Шопен.

Итак, даже там, где преобладают короткие мотивы, в музыке Фантазии можно легко проследить свойственное Шопену мышление большими фразами. Рассмотрим еще один пример.

Начиная с т. 21 и до конца вступления музыка расчленена на два периода, каждый из которых построен по принципу суммирования (т. 21 — 35). Первое предложение разделено на две фразы, в то время как второе представляет собой слитное построение. Здесь можно наблюдать тот же характерный прием сквозного действия, что и в т. 19. Лига длится до верхнего аккорда в т. 28, а затем наступает перерыв в дыхании — и соответственно в лиге — и короткий каданс.

¹ Там же. С. 38.

Снова мы имеем возможность убедиться в смелости, оригинальности фразировки Шопена и единстве его творческого метода. Несмотря на то, что последние два аккорда в т. 28 являются окончанием мелодии, он смело отделил их от предыдущих и превратил в каданс. Редакция Толефсена, а за ней *ОР* и *НИ* не отделяют последние два аккорда, а сохраняют одну лигу до конца фразы. *РШП* здесь дробит мысль мелкими лигами, и в результате шестнадцатые с паузами становятся слегка пританцовывающими, тогда как в них явно есть оттенок эпического повествования.

В средней «хоральной» си-мажорной части лиги Шопена отмечены особым своеобразием, хотя и покоятся на тех же принципах. В самом начале они помогают образной декламации (т. 199). В *ОР* в этом такте одна лига, не дающая «дышать». Это, по-видимому, опечатка.

Особенно обращает на себя внимание характерная для Шопена сплошная лига в т. 203, поставленная, несмотря на модуляцию в минор и поворот мелодии вверх. В данном случае для автора важнее довести мелодическую мысль до конца. Тот же принцип действует и дальше, в т. 206 — 215, где лига так же длится, не прерываясь, помогая создать ощущение отрешенности и покоя.

Лиги Шопена, его артикуляция всегда являются отражением сущности образа. Часто они помогают выделить наиболее характерные интонации. Например в т. 112, 114 и 116, 117, 118 автор отделяет все аккорды и ставит над каждым из них акцент, тем самым подчеркивая торжественность. Там, где октавы (в т. 50 — 51, 153 — 154, 233) звучат, как «восклицания»¹, внезапно прерывающие музыку, стоят акценты над каждой октавой.

Сказанное выше о длинных фразах Шопена, фразах «беспредельного дыхания», вовсе не означает, что они составляют основу его фразировки. Фразировка Шопена богата нюансами и своеобразна, так же как и его музыка.

Аппликатура

Цель аппликатуры. Мы ищем удобную, целесообразную аппликатуру. Удобную физически — для плавного незаторможенного движения руки — и удобную, т. е. целесообразную для выявления музыкальных событий.

¹ Мазель Л. О некоторых чертах композиции в свободных формах Шопена // Фридерик Шопен. М., 1960.

Эти цели не всегда совпадают. Плавность движения может разрушить мотивное строение и т. п.

Почему принято повторяющиеся ноты брать разными пальцами? Когда это целесообразно?

1. Когда ноты повторяются очень быстро и невозможно сыграть их одним пальцем.

2. Когда повторяющиеся ноты имеют разное значение, разную активность, например, от пассивности слабого времени к активному сильному.

В других случаях подмена пальцев не только не нужна, но нецелесообразна. Пульсирующий характер восьмых в первой части «Аппассионаты» осуществляется одним пальцем, вернее — рукой, кистью или предплечьем!

Особенно бессмысленна практикующаяся в педагогических изданиях подмена пальцев в медленно повторяющихся мелодических нотах. Это не только бесцельно, но и вредно, так как рука лучше управляет мелодическим единством, чем разноразной отдельными пальцами, который послушно соблюдается сбитым с толку ребенком.

Ведя мелодию вокального характера, старайтесь обходиться без первого пальца. Наши предки не были так глупы, когда запрещали употребление первого пальца. Конечно, нам он необходим, но часто старые пианистические формулы дают драгоценные плоды. Первый палец едва заметно грубее остальных в силу иного строения, иного прикрепления к кисти, что заставляет при нажатии им клавиши включать предплечье, так как его естественное движение не вертикальное, а горизонтальное. Особенно это проявляется при подкладывании. Перенос через 4 и 5 пальцы тоньше, чем подкладка. Частое употребление первого пальца в мелодии огрубляет линию. Насколько мягче и плавнее звучит длинная мелодия без подкладывания («Баркарола» Чайковского, Ноктюрн Des-dur Шопена). Частое подкладывание мельчит движение. Старайся удлинить позицию.

Пользуйся, особенно у Шопена, скольжением с черной на белую. Это надо делать умеючи, то есть без нажима и касаясь клавиши подушечкой, а не концом ногтевой фаланги. Скольжение целесообразно и ввиду особого характера звучания, и потому, что оно как бы «увеличивает количество пальцев», то есть увеличивает объем позиции и сокращает количество подкладываний первого пальца.

О темпах

Не играйте быстрое слишком быстро и медленное слишком медленно. Композитор не случайно записывает свою музыку теми или дру-

гими длительностями. Сравните записи этюдов Шопена № 1, 4, 24 op. 25 и этюда № 13; прелюдий *b-moll* и *fis-moll*. Разве не привычно слышать шестнадцатые в темпе едва ли не более быстром, чем тридцать-вторые, написанные к тому же мелкими нотами.

Пламенная энергия поддерживается четким ритмом шестнадцатых и вниманием к мелодическому рисунку и гармоническим событиям внутри «пассажей» шестнадцатыми. Пассаж — *passage* (франц.) — переход, *passer* — проходить мимо. Не проходите мимо сокровищ музыкальной мысли!

Неистребима закоснелая традиция переводить таинственный мистический лабиринт волшебных гармонических сплетений и модуляций финала сонаты *b-moll* Шопена из сферы глубинной мысли в сферу метеорологическую. Сколько баллов, у кого больше?

Октавы подчас действуют на пианиста, как красное на быка. Он накидывается на них с яростной энергией. В величавом полонезе *As-dur* Шопена торжественный эпизод с октавным сопровождением внешне теряет величие и превращается в бодренький спортивный марш. Так же и вступление (и кварты заманчивы!) ничем не напоминает полонеза (*maestoso!*) и играется в максимальном (именно максимальном для пианиста) темпе и вне ритма. Иначе, увы, мне не приходилось слышать. Мне где-то пришлось прочесть смешное мнение, будто шопеновское *maestoso*, часто им применяемое, не стоит внимания. Поистине необозримы границы пренебрежения к мысли великих музыкантов.

О стилях и авторских обозначениях педали *Шопен*

Воздействие педали еще не исчерпано, ибо она все еще находится в рабстве узкосердечной и неразумной гармонической теории.

Ф. Бузони

Эти слова замечательного пианиста и музыканта особенно применимы к Шопену, создавшему на рояле мир звучаний своеобразный, неповторимый, выходящий за рамки созданных до него норм.

Шопен — подлинный поэт рояля и поэт педали, создатель нового отношения к инструменту, первооткрыватель заложенных в нем тайн. Не случайно он не писал для других инструментов, ему было достаточно

рояля, вместившего его творческие мечты. В новой трактовке рояля очень значительное место занимает педализация — смелая и основанная на тончайшем знании акустических и регистровых свойств инструмента.

Основные элементы, на которых строится педализация в произведениях Шопена, — гармония и особенно басы, эта насущная жизненная база его музыки, их мелодическое и ритмическое сопряжение и, наконец, многокрасочность, многоликость звуковой атмосферы, дающей выразительную характеристику музыке.

Зачарованная переливчатость этюда *As-dur* op. 10, трепетная вибрация прелюда *fis-moll*, драматическая сила волевых ритмов в соединении с бушующими вихрями — этюды *c-moll* op. 10, *a-moll* op. 25 № 11, прелюд *b-moll* — ничего подобного до Шопена не рождалось в фортепианной музыке. Каждому произведению, кроме его мелодической и гармонической выразительности, тонкой полифонии, присущи его особое, неповторимое «тело звучания», от эфирно-легкого до мощного. Динамика раскатов, жизнь регистров, их сопоставление, но в совершенно новом аспекте, характерны для Шопена.

Шопену принадлежит создание той особой окутывающей, пропитанной гармонической влагой звуковой атмосферы, которая зарождалась у Бетховена.

Названием «Лунной» 14-я соната обязана, вероятно, звуковой дымке первой части¹. В этой области создания звуковой характеристики педаль играет огромную роль.

Гармоническая педаль у Шопена необходима, а не только возможна. О ней не стоило бы и говорить, но мелодические ходы в его музыке часто имеют вид несовместимых и толкают исполнителя на аскетический отказ от насущной базы в пользу абстрактной чистоты.

Именно гармоническая педаль у Шопена завоевывает свое фактурное значение. На ней основан комплекс его фортепианного мышления и записи.

Шопен пишет только то, что можно сыграть руками, никогда не прибегая к ритмическому фиксированию нот или аккордов их реальными длительностями, если их нельзя удержать пальцами.

Лист (а иногда уже и Вебер) часто пишет реально звучащую фактуру, употребляя, если нужно, и три, и четыре строчки. В дальнейшем эта запись входит в обиход композиторов, пишущих для рояля.

В средней части ноктюрна *c-moll* при вступлении октавного хода мелодические аккорды, беззаботно и доверчиво написанные Шопеном

¹ Кстати, Бетховен терпеть не мог этого названия (прим. автора).

в виде восьмых, Лист, вероятно, записал бы половинами и четвертями, и никому бы не пришло в голову менять педаль.

Но в отказе Шопена от ритмического комментария — особое изящество. Его почерк — дыхание, жизнь рук, характеристика прикосновений. В его лаконичной в этом смысле, но выразительной формулировке своих мыслей — трогательное доверие гения к тому, что его нельзя не понять. Ритмические комментарии, к которым прибегают иногда услужливые редакторы (вроде Клиндворта, одного из самых бесцеремонных), разрушают красноречивую пластичность записи, гвоздями прибавляют кружевную ткань.

Запись Шопена опирается на наличие педали, которую он иногда обозначает тщательно, но больше — в виде педальной идеи. Он указывает педалью протяженность дальних басов, гармонические объединения, звучащие паузы и *staccato*. Педаль он пишет обычно осторожную, иногда очень смелую, но, думается, все же менее смелую, чем та, которой он сам пользовался.

Он был знаменит своей волшебной педализацией, как впоследствии Скрябин. Волшебство заключалось, конечно, и в пальцах. При изменчивости фактуры он отказывается от попыток уловить «неуловимые закономерности». Но есть у него и точные записи. В эпизоде Третьей баллады *As-dur*, где арпеджио записано мелкими нотами, Шопен пишет педаль на первой ноте арпеджио. Мало того он подписывает прямо под ней бас. Неумолимые в своем небрежении редакторы уничтожают и то и другое (например в польском издании). Между тем авторская педаль закономерна.

Первая нота второго арпеджио составляет продолжение мелодического подголоска основной мелодии.

Важно и еще одно существенное обстоятельство. Арпеджио отнимает время. Если бас совпадает с верхней нотой, как это напечатано в большинстве изданий, его неизбежное опоздание за счет арпеджио удлиняет предыдущий такт и тормозит ритмическое дыхание. Если же бас берется вовремя, то запоздание мелодической ноты продлевает жизнь сильного времени, как бы выдоха, что вполне естественно с вокальной точки зрения. И, наконец, при педали, взятой на верхней мелодической ноте, последняя, не напитанная гармонией, звучит жалко.

Гармоническая педаль Шопена в большинстве случаев не вызывает сомнений. Благодаря тонкому использованию преимуществ нижних регистров и свойства ударного начала звука вытеснять остатки прежних звучаний, в лоне общей гармонии мирно уживаются исключаящие друг друга последовательности. Это «опасное соседство» придает, кроме того, роялю новое тембральное очарование. Непреходящая популярность Шопена среди широкой публики в большой степени объясняется тем, что рояль полностью теряет свои отпугивающие свойства сухости, ударности. Даже не любящих рояль убеждает чарующая колоритность шопеновских звучаний. Кажущаяся конфликтность его последований — только кажущаяся. Все же редакторы, как и исполнители, часто «прочищают» естественную педализацию. Это далеко не безобидно.

Гармоническая напоенность, звуковая характеристика в целом — одно из главных выразительных средств Шопена — приносится в жертву «секундофобии», о которой говорилось вначале, «узкосердечной и неразумной теории», по выражению Бузони. Между тем, что только не уместается на окутывающей гармонии Шопена — в ноктюрнах *b*-moll, *Des-dur*, в Колыбельной и т. п. В ноктюрне *fis*-moll не только вся мелодическая линия секундами беспрепятственно ложится на разложенный гармонический аккорд в левой руке, но в пятом такте есть мелодический секундовый ход в басу.

45 [Andantino]

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It contains a melodic line with a long note in the first measure, followed by eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a bass line with triplets of eighth notes. Pedal markings are placed below the bass line: '(Ped.) 3' under the first triplet, '*Ped.) 3' under the second and third triplets, and '3' under the fourth triplet.

Вполне можно удержать пальцами аккорд и сменить педаль на четной четверти. Но это образует звуковое пятно, разрушающее тембраль-

ную непрерывность. Удержание педали сохраняет единство, а вкрадывающаяся малая секунда придает этой вопросительной остановке особую звуковую и гармоническую прелесть. Педаль, разумеется, неглубока.

Вообще тембральная роль звучащей секунды, как уже говорилось выше, очень значительна. Попробуйте в первой фразе ноктюрна Шопена *Des-dug* пропустить вторую мелодическую ноту. Сыграйте *des* вместо *es* как четверть.

46



Прислушайтесь к ее звучанию. Она звучит чисто и прозрачно — на одной педали, разумеется. Теперь сыграйте, как написано, и снова прислушайтесь, сравните с предыдущим звучанием. После *es* нота *des* затуманилась и заискрилась, стала содержательнее. Это гармоническое задержание в спокойном течении начала ноктюрна — преддверие будущей смятенности чувства. Две секунды подряд на одной педали — рябь на гладкой поверхности. Еще более яркий пример — второй ход вниз в следующем такте. Сыграйте его без задержаний — в следующей последовательности:

47



Это, конечно, не та музыка, а упрощенный скелет. Но вслушайтесь в самое звучание нот *f* и *des*, затем сыграйте подлинный текст и снова вслушайтесь. Безмятежная гладкость звучания в первом случае (искажения) сменится более насыщенным вибрирующим звучанием — от столкновения с соседними полутонами. Малая секунда, более диссонирующий интервал, чем большая (в начале ноктюрна), еще сильнее окрашивает звучание.

Весь эпизод в *b-moll*, взволнованный, трепетный, полон гармонической «грязи», на самом деле волшебной преображающей красочную палитру рояля. Столкновение соседних терций и секст, хроматические наложения придают звуку, в частности мелодическому ходу, тревожность, трепетность, звуковую объемность. Наложения гармонических сочетаний на одном басу превращают мелодические точки в гребень волны.

Ноктюрн этот — маленькое чудо и как бы азбука романтической педализации. Он вскрывает природу рояля и показывает, что «сомнитель-

ные» соединения на одной педали не неизбежное зло, а образно-сильное выразительное средство.

Условную «грязь» у Шопена не приходится терпеть в угоду сохранению баса, она сама является художественным орудием. Не следует, конечно, забывать об ответственной роли рук, заведующих горизонтальной и вертикальной динамикой! Неосторожность — и звучание населяется враждебными призывками.

В низких регистрах наслоения секунд значительно более рискованны. В ноктюрне *Fis-dur* в третьем такте крайне трудно сохранить *cis* первой октавы на второй четверти незамутненным от промелькнувшего *d*. Это достигается только очень искусной тонкой интонационной динамикой.

Удержанная долгая педаль имеет значение не только гармоническое. Мелодические ноты смягчают, растворяют свою ударность, окунаясь в напитанную обертонами звучность.

Но расплавленность, растворенность — лишь одна из характеристик богатой колористической палитры Шопена. В одной только Фантазии *f-moll* сколько противопоставлений, сколько звуковых «персонажей»! В этих контрастных образах педализация помогает оттенить различные характеристики то отсутствием педали, то кратким увлажнением, то одновременным нажатием, удваивающим ритмическую энергию рук, то запаздывающим снятием — всеми отклонениями от обычной запаздывающей педали.

Шопен записывает свою педаль очень подробно, где это возможно, иногда очень прихотливо и тонко. Так, во второй теме (*F-dur*) Третьей баллады он не педализирует каждый бас (как это напечатано в редакции Фридмана), а пишет педаль на весь такт с люфтом в конце (педаль эта сохранена в польском издании)¹. Благодаря этому дыхание удлиняется, пульсация каждой пары восьмых теряет назойливость, приобретает воздушность.

Но запись Шопена не претендует на точность. Как уже говорилось, это запись идеи, прочтение музыки. Знаки отказа помещены иногда более или менее приблизительно. Но иногда в их размещении видны тщательность и явное намерение. Так, например, он старается в случаях люфта поместить их между нотами, в слитных фактурах — поближе к тактовой черте, иногда прямо под ней. Буквально по его педальным обозначениям играть нельзя: иногда они написаны чрезвычайно остро-

¹ К сожалению, в нем не сохранены педальные варианты при повторении темы. А варианты эти неслучайны, что явствует из помарок в автографе.

рожно, только как намек. Но изучать их необходимо и волнующе интересно. Вглядывание в них открывает доступ в тайники исканий и сомнений гения, чувствуешь живого Шопена.

Шопен, как правило, не пишет запаздывающей педали. Его запись объясняет музыкальную сопряженность, а не регистрирует движения ноги. Поэтому вдумчивый и чуткий пианист корректирует неточность, употребляя запаздывающую педаль. Но в музыке Шопена одновременная прямая педаль необходима гораздо чаще, чем это кажется на первый взгляд и чем это принято. Запаздывающая, сливающая, безвоздушная педаль хороша там, где нужна слитность всей фактуры в целом, не только мелодии, — в аккордовых соединениях, в мелодической линии баса и т. п. Так, например, сливающей педали требуют побочная тема Сонаты *b-moll*, прелюдии *a-moll*, *e-moll*, *c-moll* и *E-dur*, этюды *es-moll* и *cis-moll*, ноктюрн *cis-moll* (№ 7), середина (*H-dur*) Фантазии, середина (*H-dur*) Скерцо *h-moll*, середина скерцо из Сонаты *h-moll* и т. п. Причем во всех этих случаях педаль запаздывает не только со взятием, но и со снятием. Здесь нужна именно та ультралегатная педаль, которая не изменяет общего колорита звучания в моменты вступления новых гармоний. Ударные начала растворяют ударность в насыщенной звуковой атмосфере, после чего немедленная смена педали — на прижатых пальцами клавишах — не дает замутиться вновь родившейся гармонии.

Там же, где басы сопряжены, но не связаны между собою, а фигурация или аккордовое изложение аккомпанемента только поддерживают их гармоническое содержание, в этих случаях прямая педаль тоньше и выразительнее. Не говоря уже о танцевальных ритмах, где она подразумевается сама собой, и в певучих мелодических сочинениях она привносит особую краску. В ноктюрнах *c-moll*, *f-moll*, *Es-dur* № 2 бас, написанный *staccato*, свежее, ярче звучит после крохотного люфта. И подразумеваемая воздушность сопровождения, выраженная точками *staccato*, выигрывает от еле приметного дыхания. Мелодия же приобретает еще большую выпуклость и текучесть благодаря контрасту с известной прерывностью баса. Прерывность эта чрезвычайно мала, невесома. Но в искусстве играют роль такие неуловимые количества! Дело в качестве, а качество сопряжения меняется от уничтожения слитности аккорда с последующим басом.

И в ноктюрне *fis-moll* лучше не склеивать конец фигурации левой руки с началом следующей. То же и в ноктюрнах *H-dur* (№ 3), *As-dur*.

Педальный воздух оттеняет ритм легче и тоньше, чем акценты на басах, и подчеркивает разницу между устремленностью мелодической

линии и устойчивостью басов. Думается, что во многих произведениях Шопен не случайно довольствовался прямой педалью в записи. Но не всегда педальный люфт сопряжен с прямой педалью на мелодических нотах. При секундовых ходах мелодии, как в ноктюрнах *As-dur, fis-moll*, невозможна педаль, взятая вместе с новой мелодической нотой. Она обязательно сохранит звучание предыдущей и замутит гармонию, поэтому должна быть взята с маленьким опозданием, с продлением люфта.

Это запоздание предусматривает один тонкий прием игры. Речь пойдет еще об одном «секрете полишинеля» — манере исполнения, которой пользуются все, не фиксируя ее сознанием, подобно неполной педали.

Кого не раздражала дилетантская манера играть все мелодические ноты заметно после баса. Между тем ее вполне законные корни, как многие приемы самоучек, лежат в инстинктивной боязни увеличения сухости рояля точным совпадением двух ударов. Хотя об этом не говорится нигде, редко многозвучные сочетания берутся на рояле вместе. Сочетание (точное) нескольких стуков (присущих началу фортепианного звука) звучит резко и потому пригодно для специфических характеристик и колористических намерений. Мягкость звучания фортепианного аккорда проистекает из совершенно незаметного, но неизбежного не одновременного удара всех нот. Прием этот не звучит как арпеджирование, не фиксируется слухом.

Порядок следования ударов вариантен. Чаще всего мелодическая нота предваряет звучание, затем включается бас и остальные гармонические ноты. Этим не только смягчается ударность, но удлиняется время начального звукоизвлечения, столь важного для пианиста. Как ни ничтожен временной интервал, не дающий заметить отсутствие пресловутого «*zusammen*», он существенно влияет на окраску и, следовательно, характеристику звучания. Различия звучания у разных пианистов в значительной степени объясняются этим фактором и бесчисленным множеством способов его применения.

В певучей музыке даже две ноты мелодии и баса не сливаются у умелого и чуткого пианиста. Но в отличие от наивного (в поисках мягкости) способа брать мелодическую ноту заметно после баса, обычно она ударяется чуть-чуть раньше баса, но именно чуть-чуть.

В приведенных выше примерах, когда целью является незначительный люфт в басу и *legat'*ное соединение секундовых ходов, мелодическая нота берется на еще поднятом педальном рычаге, опускаемом лишь на бас, причем этого чуть-чуть ощутимого запоздания достаточно, чтобы погасить предыдущий мелодический звук. Вместе с тем пе-

даль эта является прямой в отношении баса и поэтому не создаст неокрашенных «островов» звучания. Мелодические же ноты, благодаря предшествующему люфту, не столь нуждаются в тембровом обогащении педалью, в увлажнении.

Когда сопровождение изложено в виде быстрых фигурации левой руки и опирается на короткие по длительности, но управляющие гармонией басы, как в экспромте *As-dur*, Фантазии-экспромте и т. п., — просто нет времени употреблять запаздывающую педаль. При запаздывающей педали летучесть басовой ноты в фигурации препятствует участию ее в гармонии. Прижатие ее пальцем разрушит естественную пластику движения, а иногда удаленность ее физически лишает палец возможности ее удержать. Но запаздывающая педаль здесь и не нужна. Захватывающая полетность ярче, когда бас дышит. И прелюдия *fis-moll*, и финал Сонаты *h-moll* нуждаются в этом дыхании. Это один из бесчисленных примеров феноменального знания рояля Шопеном, у которого не бывает конфликтов между художественной целью и пианистическими средствами. Можно с уверенностью сказать, что то, что неудобно, трудно выполнимо у Шопена — очевидно, художественно неоправданно. Если задуманная манера исполнения противоречит естественной пластической легкости, столь характерной для Шопена, — очевидно, ее надо пересмотреть.

Кроме того, педаль, запаздывающая только с нажатием, снятая вместе с басом, как мы видели, суха и непластична. Включение именно на опорных точках тупой, лишенной обертонов звучности противоречит значению этих опор. А запаздывать со снятием в этих случаях решительно некогда. Прямая же педаль придает басу необходимую сочность. Из всех этюдов, не считая медленных, запаздывающая педаль применима, пожалуй, только в первом, да еще в трио Семнадцатого и Двадцать второго.

В танцевальных формах, особенно в мазурках, видно, насколько мелодия выигрывает, оттененная одиноким своим звучанием. Воздушность танцевального ритма противопоставляет танцевальность ритмической структуры партии левой руки задушевному разговору-песне. Этот вид прямой педали, особенно в лирически-певучих танцах, требует тонкого владения моментом перемены. Она должна быть осуществлена пластично, при постепенном снятии. Но уловить ее можно лишь при помощи слуха, а не исследованием движений ноги.

Известно, что Шопен очень мучился, записывая свою музыку, в поисках верного изложения своих идей бегал по комнате, даже плакал¹.

¹ *Gauche E. Fr Chopin. Sa vie et ses oeuvres. Paris, 1909.*

Количество поправок в его автографах об этом красноречиво говорит. И в отношении педальных указаний мы видим те же сомнения, и они выстраданы, а не написаны формально.



Рис. 1

В прелюдии b-moll Шопен сначала пишет педаль на каждые полтакта со снятием на четвертой восьмой (см. рис. 1). Затем он вымарывает ее и оставляет одну педаль на всю гармонию. Он не может примириться с разрывами в стихийном полете — на одном дыхании, одном порыве. Начиная с третьего такта поправок нет, т. е. он вымарал школьную педаль сразу, как написал. Та же педаль и во втором проведении.

В *Largo* сонаты h-moll при возвращении темы в *pp* в среднем голосе проходит подголосок *fis — gis*. Шопен сначала пишет педаль на каждую четверть, потом вымарывает ее, оставляя единое гармоническое звучание на весь такт. В следующем такте он сразу пишет долгую педаль. Шопен сознательно включает в гармонию эту секунду, сливающую контуры, придающую музыке призрачность, сумеречность, неясность угасания (см. рис. 2).

Совершенно аналогичный случай — прелюдия G-dur Рахманинова, где обе гармонии, даже без поддержки единого баса, чудесно звучат на одной педали.



Рис. 2



Рис. 3

Редакторы безжалостно вычеркивают эти смелые и тонкие дерзания гения в угоду школьной премудрости «узкосердечной и неразумной». Не терпят редакторы и авторской педали в прелюде H-dur. А между тем какая мудрая тонкость в сохранении баса на два такта вместо скачка его на дециму и секстаккордового звучания, ничем не оправданного, второй половины фразы (см. рис. 3). В репризе этой педали нет потому, что вместо продолжения гармонической фигуры в басу появляется мелодический рисунок, параллельный основной мелодии.

Исправлением «своенравного забияки» Шопена занимаются и редакторы, и пианисты. Между тем, крохи, которые нам достались в наследство (так как всю свою педализацию Шопен не мог, разумеется, зафиксировать и ограничивался общим планом и отдельными смелыми штрихами), эти крохи следует бережно изучать не только из уважения к гению, но для более полного и тонкого познания его мыслей, а также природы рояля, воспетого Шопеном в своих творениях.

Лев Оборин
О ШОПЕНЕ

Выдержки из бесед с С. Хентовой¹

Недавно я вспоминал об одной записке Шопена, которая мне открыла трагедию его натуры больше любых книг: имею в виду его последнюю в жизни записку, в которой он просит обязательно проверить после его смерти, действительно ли он умер, не уснул ли летаргическим сном. Эта страшная записка — результат мнительности; я думаю, что в последние годы жизни у Шопена, вероятно, было немало моментов, когда он настолько слабел, что словно находился где-то на грани смерти: мысль билась, а тело умирало.

Шопен был человеком необычайной воли. Только воля спасала его. Поэтому он боялся: вдруг еще будет теплиться мысль, а тело покажется мертвым.

Почему-то, говоря о Шопене, некоторые исследователи отделяют его личность, его жизнь от творчества, придают творчеству некий объективный смысл. Не согласен. Лист, который лучше кого бы то ни было знал Шопена и к тому же обладал талантом писателя-психолога, отмечал как раз обратное: соответствие между музыкой Шопена и его личностью.

Взгляните на следующие строки: «Он не признавал случайных эпизодов, не разменивал жизнь на мелочи неопределенные и несущественные... Его любовь никогда не покушалась на чужое чувство; ни один ум не придавил он верховенством своего ума... Его личность не привлекала назойливого любопытства, не вызывала хитроумных домыслов, пересудов... личность в целом была гармонична...» Эта-то гармония и стала сутью его сочинений. В них — весь Шопен. И они убеждают: через облик творца мы должны постигать музыку. Простая истина. Но еще труднее — интерпретатору стать вровень с творцом. Это почти невозможно: мы, интерпретаторы, никогда не отличаемся таким напряжением внутренней жизни и такой сложностью творческого мышления.

...Мне приходилось немало работать над музыкой Шопена в классе Константина Николаевича Игумнова. Он любил Шопена и трактовал его глубоко и тонко. Помнится, я играл тогда Вторую и Третью сонаты, баллады, полонезы. В классе К. Н. Игумнова я услышал то, что прежде не понимал и не чувствовал: глубину простоты и ясности.

¹ Печатается по изданию: Шопен, как мы его слышим. М., 1970.

Совершенство простоты. Мне кажется, я узнавал сочинения первоначально как композитор: старался разобраться в композиторском умении — что и как сделано, как достигнут эффект, изучал приемы письма. А играть? Играл более интуитивно, как чувствовал. Впрочем, в книге о моей работе вы связываете пользу композиторского и исполнительского изучения. Это верно, но я-то сам об этой связи не задумывался. Я хотел сочинять и учился у Шопена сочинению.

Тогда в московской композиторской школе преобладало мнение о Шопене как композиторе широких кругов слушателей, всем понятном, но не без элементов салонности. Падеревский на своих концертах в начале века тоже в этом убеждал.

Нам ближе были Бетховен, Берлиоз. Все ломалось, перестраивалось кругом, и Шопен казался хрупким, утонченным. Это было время распространения плакатного искусства, массовых представлений.

Позднее шопеновский конкурс в Варшаве сыграл немалую роль. Тогда мы и не представляли, во что выльется это событие, к которому мы готовились всего несколько недель, без надежды на успех. С нынешней точки зрения такой конкурс — еще одно проходящее событие. А тогда? Тогда о нем писали газеты во всех странах; художник Борис Ефимов поместил в «Известиях» рисунок, где я был изображен с дипломом конкурса в руке, а Черчилль хватался за голову, удрученный успехами Москвы.

Первый успех советской пианистической молодежи взволновал всех. Вот так и вышло, что Гинзбург, Брюшков, Шостакович и я — все мы неожиданно, можно сказать, попали в историю.

Меня объявили шопенистом. Сперва я удивился. Не скрою — обрадовался. Потом стал «брыкаться». Протестовать против такого, как мне казалось, ограничения. Но Шопена играл с удовольствием. И чем больше играл, тем больше находил, тем более трудным казался мне этот стиль. От интуиции я шел к серьезному анализу, самоанализу. Лирическая непосредственность дополнилась другими качествами: я узнал и мужество и силу Шопена — в Сонате си-бемоль минор, балладах, полонезах. В общем, меня Шопен захватил исподволь и на всю жизнь. Его музыка стала необходимостью. Она нужна была не только на концертах, я хотел не только играть ее публично — ощущал потребность играть себе, беседовать с Шопеном, видел его перед собой, и уже не было ближе композитора.

В основе русской традиции интерпретации Шопена — общие предпосылки русской фортепианной школы, причем, всего русского

классического искусства: беспощадная правдивость, познание внутреннего мира человека, его душевных движений, особое «чувство правды», свойственное в высочайшей степени Льву Толстому. Не случайно Толстой так любил Шопена.

Я не принадлежу к музыкантам, отдающим решительное предпочтение одной из манер интерпретации Шопена — романтической или классической. Важно, во-первых, отделить романтическую школу от того «бокового» романтического направления, которое, при всей своей яркости, допускало вычурность, чувствительность. Во-вторых, романтизм в современном представлении я понимаю прежде всего как некое особое мировосприятие, склад личности; в понятие романтического я включаю и склонность к лиризму, к непосредственному выражению чувства, опозитизацию старины. Все это есть у Шопена и великолепно звучит у пианистов, которых мы называем романтиками, например у Артура Рубинштейна.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА ОБ ИСПОЛНЕНИИ ШОПЕНА

Борис Асафьев

ШОПЕН В ВОСПРОИЗВЕДЕНИИ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ¹

Я попытаюсь восстановить в словесных образах бережно хранимое слуховой памятью впечатление от игры произведений Шопена четырьмя русскими композиторами. Собственно не игры в смысле концертного исполнения, а интонирования мыслей Шопена и мыслей о Шопене в интимно-камерном и домашнем общении. Буду говорить об игре М. А. Балакирева, А. К. Лядова, А. К. Глазунова и особенно меня волновавшем исполнении Ф. М. Blumenfelda, память которого всегда глубоко чту, как одного из беззаветно преданных музыке, скромных, но чутких, беспредельно чутких людей-артистов. Но не буду подробно говорить об исполнении Шопена С. В. Рахманиновым, величайшим пианистом нашей эпохи, так как пришлось бы вести речь о виртуозно-концертном воспроизведении: интонирования в данном здесь смысле шопеновской музыки композитором Рахманиновым мне слышать никогда не приходилось! Шопен в концертном исполнении Рахманинова — музыка в латах строгой интеллектуальной дисциплины². Мне же здесь

¹ Фрагменты статьи печатаются по изданию: Асафьев Б. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Шопен, как мы его слышим. М., 1970.

² Страстно-романтическое, увлекательное исполнение Шопена Ф. М. Blumenfeldом при всем своем пианистическом совершенстве не достигало тонкостей фразировки Лядова и присущей его игре интеллектуальной элегантности. Образ Мицкевича сопровождал Шопена у Blumenfelda, и его передача была польской музыкой, исполнение же Лядова даже можно бы назвать и «внеациональным» и «внеэмоциональным», ибо эмоция растворялась в музыкальном esprit, в «одухотворенной разумности». Если сравнить его игру с рахманиновской, насквозь современно-пианистической, то стиль Рахманинова довлеет как стиль монументального классицизма; но если различить в пианисте Рахманинове во время исполнения им Шопена *композитора*, то

хочется говорить о Шопене как явлении, выраставшем в непосредственной беседе, в живом обмене мнениями с названными композиторами, когда в пальцах композиторов интонировались тут же высказываемые мысли о нем, среди соответственно эмоциональной атмосферы.

С Балакиревым мне пришлось встретиться раза три, один раз в очень дружественном ему петербургском семействе, где он властно и иронически «витийствовал» среди напряженного внимания, как вождь, ушедший на покой, с не потухшим еще пламенем в душе. Остальные разы — в его домашней обстановке, на Коломенской улице. Великий музыкант — в тесной келии!

Как облик совершеннейших гравюр, хранятся в памяти впечатления от этих кратких встреч: так глубоко врезывалось в сознание все в Балакиреве — тон речи, жесты, движения, взгляд, манера глядеть ноты, не говоря уже о форме суждений — резко отчеканенных. Во всем — гордость, а за нею глубокая внутренняя горечь отравленного сердца. Что-то от Аввакума и что-то от врага его Никона в изгнании. Я счастлив был, что застал в жизни Балакирева. Это было либо весной 1907 года, либо осенью, а также и в 1908 году, но до смерти Римского-Корсакова.

В пианизме Балакирева слышалось что-то уже старомодное, я бы сказал «гензельтовское» (не «фильдовское»), но, конечно, насыщенное властной мыслью. Сперва игра производила впечатление пальцево-сухой и, при строго чеканенном ритме, все же очень своевластной, упрямо своевластной. Нервности — ни-ни! В каждом обороте слышалось: я вот так понимаю, а вы, тут предстоящие, должны беспрекословно этому подчиняться. Педали мало — и шопеновский бисер мелькал, как рассыпавшаяся по поверхности ртуть. Форма чеканилась из строго архитектурно распределенных отделов (особенно в мазурках). Вообще всякая деталь в балакиревском произнесении Шопена подавалась

песенно-мелодическое начало роднит его фразировку с лядовской. Общее есть и в сурово-дисциплинированном эмоциональном тоне. Но вот линия балакиревской иронии как-то исчезла из русского постижения Шопена. Если не касаться шопеновской музыки, то только в игре юного С. Прокофьева, в особенности в передаче им саркастически-скерцозной сферы его творчества, воскресало даже в самом качестве удара нечто родственное Балакиреву-пианисту — только в иной динамике — «жесткое» и «колючее», наряду с убеждением в личной своей непогрешимости и непреклонности характера. И даже у старика Балакирева еще пылал юношеский задор и — рядом — холодный разум уверенного в себе опытного фехтовальщика. Думалось: и это композитор «Тамары»? Начало «Исламея» — вот типично балакиревский пианистический тон и удар. Таким запомнилось звучание его игры. — *Здесь и далее все примечания принадлежат автору Б. Асафьеву.*

риторски. Перед игрой он «швырнул» хозяйке дома, по-видимому, бывшей его ученице: «Шопен вам не дамский угодник», а спорившему с ним о классической русской поэзии студенту (Балакирев восхищался поэзией Хомякова, философичностью содержательностью его стихов и даже их чеканностью за счет нещадно унижаемого им Лермонтова): «Музыка не офицерская прихоть — вот в Шопене еще дышит настоящий Байрон "Манфреда" и "Каина"!»¹.

В этот раз у меня было впечатление, что Балакирев нарочито и вызывающе «снимает» с Шопена все, что содержало хотя бы намек на «ушеугодие», на любовную романтику. Уже играя, он проворчал: «Никакого Мюссе, и уж, конечно, ни юнкеров, ни лицеистов!» Несколько мазурок были все переведены в жесткий акцентный ритм с очень подчеркнутыми беспредельными *sforzando* и гравюрными — словно точки иглой — «портаменто». Он словно избегал «кантиленных лиг». Временами создавалось впечатление, что он намеренно подчеркивает «костлявость» фортепиано, выстукивая скелет шопеновской музыки. Одна из примечательнейших мазурок Шопена так и прозвучала — словно *dance macabre* с гольбейновских средневековых образов. Через несколько лет потом я в Базеле уже вспомнил Балакирева при виде знаменитых фресок; в сознании прозвучала памятная мазурка, исполнявшаяся им жутким *mesto*, т. е. мрачно, но не печально. Особенно выразительны были «брюзжащие» иронические *sotto voce*².

Основной средний «тон» удара энергических пальцев Балакирева, хотя и старческих, воспринимался как *mezzo piano*, чуть ли не *mezzo forte*. *Pianissimo* этому резко контрастировало. Энергия пальцев (у меня ясно сохранилось впечатление «звучащих пальцев», не кисти, не руки, а пальцев, очень динамически выравненных, без ощутимой разницы первого и пятого, или же так искусна была балакиревская аппликатура, что ступеньки вывалились «женственные пальцы!») — просто поражала.

Как он достигал в быстром темпе «стаккатного легато», при котором искрилась каждая «ртутная капелька» — «восьмая» — в популярном

¹ Франтоватый петербургский студент, вовлекая перед этим Балакирева в беседу о Лермонтове, явно хотел «угодить» Милию Алексеевичу, памятуя о превосходных его романсах на лермонтовские стихи, но попал, очевидно, в «больное место». Лично у меня всегда было впечатление, что с той «серией» балакиревских романсов с лермонтовскими жемчужинами музыка-поэзии у композитора связано какое-то, оставившее «глубокий след в морщине старого утеса», жизненное, сурово скрытое, в сердце закопанное воспоминание.

² Разумею мазурку си минор соч. 33 № 4.

до-диез-минорном вальсе (соч. 64 № 2) и не «съедались» концовочные «восьмушки» тактов — казалось загадкой, «стаккатной кантиленой». Членя фразы архитектурно, Балакирев словно бы избегал внутри них «вздохов» (наплывов и отливов) и предпочитал единый нюанс. Вальсом до-диез минор он угостил, как тонким вкусным десертом, а вернее, подразнил «инаким своим Шопеном», не «готическим», не средневековым. Но зато в нескольких прелюдиях опять почудилось жуткое, — то, что волновало Шопена на Мальорке. Любопытно отсутствие каких-либо мистических ощущений: просто — напуганная действительностью впечатлительная душа композитора и запечатленные им «темпы собственного пульса» (ре-бемоль-мажорный прелюд, а перед ним ми-бемоль-минорный, опять-таки со «стаккатным легато» и действительно *Allegro pesante*).

Последующие мои впечатления от балакиревской игры Шопена были еще острее, глубже и поучительнее. Они вращаются возле Второй баллады, си-бемоль-минорной Сонаты и Первого (соч. 20) си-минорного скерцо — в виде значительных фрагментов. Вторая баллада: не забуду гигантский контраст — пастораль (но не XVIII век, не Глюк!) и буря! В буре — словно и стихи Данте, и кисть Делакруа. Когда позднее Ф. М. Blumenfeld сыграл эту же вещь, — увы! то было всего-навсего «шумановское» волнение, а не вихрь. Вот, слушая передачу дантовской сонаты Листа Рахманиновым, более фресково-мощную игру, чем была балакиревская, все-таки я вновь почувствовал те же пронизавшие меня «вихри» и ту же силу и власть великих красочных образов.

Но самым потрясающим было наигрывание фрагментов Второй сонаты (b-moll), особенно начала первой части. Тут я впервые понял глубокое различие между «нервной игрой» и *agitate* («волнением») как художественным произведением, замыслом композитора и «объектом» исполнителя. Именно «нервозности», «нервического пафоса» ни тени не было в балакиревском произнесении этой прекраснейшей музыки; словно трепетная душа, душа-беглец, за которой мчится охота! Я не посмел сказать тогда: да ведь это же из «Мцыри» — знаменитый рассказ о бегстве и борьбе!.. Марш Балакирев брал в более подвижном темпе, ближе к естественному шагу, словом — натуралистичнее, а среднюю часть жестче, без «наплывов настроения», которых всегда ждешь и обычно заранее «ежишься», как бы не повеяло мещанством. Скерцо звучало «ландскнехтски», — и сочно и грубо, «топотно»; опять, словно бы XVI век, реяли образы Гольбейна, Дюрера, особенно «Рыцарь и Смерть». Открывался новый смысл в шопеновском слушании действительности. Финал

ошеломлял все тем же мастерством «стаккатного легато». *Sotto voce* в динамическом значении не было (Стасов рассказывал, что рубинштейновское *pianissimo* при изумительном *legato* пронизывало здесь такой жутью, как в последней литографии среди иллюстраций повести В. Даля «Похождения Виольдамура и его Аршета», или как образ забвения; «Понимаете, свежий могильный одинокий холм и над ним — выюга!»), — *sotto voce* являлось в передаче Балакирева как бы психологическим нюансом «про себя»: «Не всем дано этот ужас почувствовать, и потому к чему говорить полным голосом, — вот взгляните»: и возникали образы Гойи.

Первое скерцо звенело набатно, звоном меди. Вспоминались легенды о звонарях в башнях над средневековыми городами. Первые аккорды заставляли вздрагивать. Средняя часть — колыбельная, нарочито-монотонно фразируемая, но также с ощущением дальних перезвонов. Колоколом в тумане и зовом-стоном одинокого голоса звучал ми-минорный прелюд, с тонкой педализацией, скупой, но в самой своей скупости обладавшей выразительностью, то есть в меру и к месту. Так звонит колокол на высотах, в горных убежищах, в Альпах (помню на Сен-Готарде!).

Балакирев владел своей продуманной философией музыки Шопена, и в строгости и суровости, в аскетичности фразировки чуялось стремление услышать в этой музыке мир величавых идей и дум и образы тех людей, что умели отстаивать свою правду. Вообще во всем облике Балакирева, когда в устах его замолкала злобная издевка и голос становился «кантиленнее», заключалось то, что можно было бы назвать: убеждение. Это было и в его пианизме¹.

Совсем, совсем иной Шопен открывался в эстетически изящном интонировании Анатолия Константиновича Лядова, при удивительно элегантном туше и благородстве фразировки, при утонченнейшей, напоминавшей скрябинскую², педализации и красивой по изысканности мелодического рисунка чеканке формы: именно через мелодию рождалась у Лядова шопеновская архитекtonика. Во всем этом чувствовался вызов «эмоционализму», даже словно щегольство «гансликиан-

¹ Слышал я и исполнение Шопена С. М. Ляпуновым у Д. В. Стасова. Правда, немного, и так, что затрудняюсь словами передать отложившееся впечатление. Серьезность и благородство — вот то главное, что запечатлелось, и рядом — виртуозность, закрывавшая и душу музыки и душу композитора-исполнителя.

² Игру Скрябина Лядов очень ценил, лишь изредка ворча: «Ну, зачем позирует и нервничает на эстраде — могут принять за "кривлянье" и перенести на музыку, а ведь это у него все естественно!»

ством», «музыкой как формой», интеллектуальным холодком! Только подмечая очень тонко выделяемые Лядовым характерно шопеновские «вкусы» (Глинка бы сказал — «злобы») в гармонии и вообще в голосоведении, можно было угадать тщательно маскируемую внутреннюю эмоционально-лирическую «тенденцию» в той или иной пьесе.

Подслушать игру Лядова не всегда удавалось: приходилось иногда постоять на площадке лестницы перед дверью в его квартиру, чтобы не прервать игры. Нелегко бывало добиться «перевода» приведенного им (как учебный пример) фрагмента из Шопена в цельную законченную акварель, чем и являлось лядовское интонирование, например, прелюдий: третьего — соль-мажорного, десятого — до-диез-минорного: Лядов играл его «воздушно», по-скрябински, оттеняя «хоральность» кадансов; обоих пасторальных, одиннадцатого — си мажор — и двадцать третьего — фа мажор, звучавшего у него изысканно-живописно-импрессионистически светло: Лядов любил светотень в живописи, и в его игре это тоже проявлялось больше всего в ля-бемоль-мажорных мазурках Шопена. Они звучали (две ля-бемоль-мажорные: соч. 7 № 4, и соч. 41 № 4) как освещенные солнцем сквозь ясные стекла интерьеры-балконы дома в саду или парке в картинах лириков «Мира искусства» и «Союза русских художников». Мазурка соч. 7 № 4 для меня стала своего рода звуковым образом Лядова.

Как и музыку Глинки, он знал Шопена в совершенстве, но скромно признался, просматривая до-мажорные и соль-мажорные мазурки (он выбирал из них по просьбе С. П. Дягилева для оркестровки): «Вообразите, я играл Шопена словно институтка, сентиментальничая, а не слушая голосоведение; теперь же что делать с голосами, требующими в оркестре четкого доведения? Нельзя же их затушевывать, как в фортепианном изложении? Очень, очень трудно сладить с этой искусной пианистической инструментровкой — ведь оркестр все огрубит...»¹ В другой

¹ В отношении исполнения мазурок Шопена Лядовым надо добавить, что порой ему удавалось красиво отнимать у опорного «танцевального баса» его противную монотонную «весомость». По-видимому, он достигал этого выразительным, но легким ударом четвертого и пятого пальцев левой руки, поднимая их и опуская, а не бросая на «ноту». Впрочем, это моя догадка. Не мог я уловить и мелодической штриховки — очень своеобразно лядовской, благодаря которой мелодиям Шопена как-то естественно и легко дышалось. Ни помню точно, в котором из гомофонических простых ноктюрнов, с широким расстоянием между мелодической линией и сопровождением, возникало восхитительное ощущение воздушного пространства и, опять-таки, чувства: «Как легко дышится!». Вообще же в лядовской игре выступала интеллектуальная сторона шопеновской музыки, и он утверждал: «Вот чего нет в Григе, а потому нет у него и полифонии, тогда как Шопен — полифоничен насквозь».

раз, восхищаясь и вместе с тем местами мягко критикуя исполнение Иосифом Гофманом вальса ля-бемоль мажор соч. 64 № 3, он стал его наигрывать и демонстрировал мне бессилие оркестра перед столь непревзойденной техникой фортепианного мастерства: «Это же партитура: на взгляд будто ничего нет между порхающей мелодией и вальсовыми басами, а сколько здесь внутри звучит еще и еще чего-то! Ну как это вытащить в оркестре? Как оркестрово педализовать?!».

Вальс этот в руках Лядова звучал чарующе — единым дыханием, единой, только лишь оттенками красок волнуемой мелодией. Секрет заключался — полагаю, раздумывая об этом теперь, — в широких лигах-штрихах, при изысканном *legat'* ном туше и тончайше отмечаемых «переливах» мелодических модуляций, с одной стороны, а с другой — в умном пользовании, как цементом исполнительской формы, романтически-фанфарными интонациями, включенными в этот вальс то вроде валторн, то вроде литавр!..

Беседовали как-то о салонно-изысканном исполнении фа-диез-мажорного ноктюрна французским пианистом Раулем Пюньо. Лядов считал это исполнение манерным и наиграл рубинштейновскую трактовку: «Слышите, в чем разница: благородства — не меньше, а разорванности, вот этой "нате вам" каждой фразы нет, самолюбования нет! А ведь я еще не в состоянии передать глубины и бархата тона Рубинштейна»¹.

Однажды я получил совсем редкое удовольствие: «бриллиантовый вальс» соч. 70 № 1, соль-бемоль мажор, Лядов показал с таким блеском виртуоза и сияющей лирикой средней части, что слух мой был «ослеплен». Здесь было полное отрицание балакиревской «игры костей» фортепиано-домино, да и «звончатость» не выпирала: яркие узоры на бархате, так можно определить впечатление. При этой искристости — легкость и грация: «Это же старомодно как... Тальберг, — сказал Лядов, — а вот у Рубинштейна тут действительно звучал фейерверк — вылетали ракеты». Мне же хотелось сказать: зато тут — Сомов, с его маскарадной и затейливостью рисунка виньеток.

Случилось это потому, что в то время, по своей концертмейстерской работе в б. Мариинском театре, я, устанавливая с балетмейстером М. М. Фокиным темпы в его «Шопениане», попутно консультировался с Лядовым и Глазуновым. Тогда я слышал от Глазунова его исполнение до-диез-минорного вальса Шопена (соч. 64 № 2). Помню, я попытался

¹ Слова Лядова я передаю не с абсолютной буквальностью, но с безусловной смысловой точностью. Досаду, что я тогда, в далекие ныне годы, ленился, — вернее, не успевал среди множества поглощаемых впечатлений, записывать.

на репетиции «собезьянничать» лядовское туше, живость темпа, легкость (почти незаметность) тактирующего баса: конечно, «эти манеры» никак не подошли. Пришлось, увы, давить на клавиши и «топорствовать» соответственно ремесленно-грубой театральной оркестровке «Шопенианы» (в нее были вкраплены лишь две пьесы, инструментованные Глазуновым), к которой уже привыкли...

В лядовском музицировании облик Шопена становился ясным и светлым, «распевным» — по-глинкински — в кантилене, и по-пушкински — искристым в задорных ритмах и жизнерадостных движениях, но всегда со строго классическим чувством меры и без малейшей нервической взвинченности. Тон Лядова был неглубокий. Иногда, казалось, его чуткие пальцы не лежат, а плывут над клавиатурой. Но мелодия пела, правда, не вызывая ощущения вокальности: всегда чувствовался в игре тонкий инструменталист, с любовью, «пальцево-чистенько» интонирующий каждый орнаментальный завиток...

Иное у Глазунова. Шопеновская музыка в его передаче принимала очень сочный, «плотный» облик, человечески-благородную осанку, но без внешнего щегольства и риторского пафоса. Очень красиво подчеркивал Глазунов танцевальное у Шопена, вовсе не стремясь затушевать остроту ритмов, пластику движений, «язык пауз», эмоциональный тон и страстность (без нервических преувеличений). Всем, кто знает, как дирижировал Глазунов, — все это, особенно «игра ритмов», покажется непонятным. А между тем в Глазунове за роялем, при его массивной, плотно сидящей фигуре, с неразлучной сигарой во рту, не таилось, а наоборот, открывалось в пальцах живое, «творческое» владение музыкой: он спокойно лепил звуками образные «весомые» формы, причем ритм всегда живо ощущался как пульс, как мера и стимул движения.

Вальсы Штрауса дышали полнокровием и чувствительным тоном, как и собственные вальсы Глазунова (гибко, пластично-образно звучал в его фразировке фа-мажорный вальс из «Раймонды»), причем в штраусовские вальсы он вводил остроумные подголоски, а свои исполнял, несколько импровизируя «переложение».

Тон Глазунова был глубокий, мягкий, теплый, пальцы «вязли» в клавишах, а звучность могла быть и массивной, и рокошущей (первая часть сюиты «Из средних веков»), и задушевно-кантиленной (пение трубадура — оттуда же), и воздушно-романтической, как в упомянутом фантастическом вальсе из «Раймонды». И во всем вместе с тем ощущалась русская задушевная простота и простор дыхания, свежесть чувства и застенчивая лирика. В пианистическом отношении мне многое нрави-

лось в глазуновской игре: странно, даже его симфоническая музыка звучала в рояле не только теплее, но и красочнее, и пластичнее (например, я был просто восхищен тоном русской пасторали первой части Седьмой симфонии и медленной ее частью, колоритом светотеней в скерцо Восьмой, философичностью содержания медленной части оттуда же и мощным становлением музыки первой части этой симфонии). Глазунов всегда прекрасно фразировал поступь массивных величавых аккордов (например: начало *Andante* своей Седьмой симфонии, до-минорный и симажорный прелюды Шопена, фрагменты из Третьей симфонии Бородина, так им и не записанные — с непонятным для меня упорством).

Переводя все сказанное на исполнение Глазуновым Шопена, не решился бы я говорить о каком-либо четко оформленном стиле интонирования. Глазунов играл так, как любил и чувствовал: музыка шопеновская становилась в его фразировке музыкой, передаваемой большим музыкантом, притом русским музыкантом, инструменталистом крупных форм и мастером полифонии. И если шопеновское теряло у Глазунова личношопеновское и расплывалось в общечеловеческой лирической общительности, то в плане глазуновского музыкального мышления музыка Шопена обнаруживала и некоторые новые *рельефы*, обычно не замечаемые. По свойствам своего пианизма Глазунов передавал Шопена так, как если бы одновременно инструментовал эту музыку или видел ее перед собой уже в партитуре: он выгравировывал в отдельные голоса все, что его слух «высасывал» из шопеновской ткани, не сочиняя от себя, не дополняя, а подмечая каждый интонационный миг, который можно бы «впясть» в уже наметившуюся линию подголоска или параллельного главному голосу. Словом, под пальцами Глазунова кажущаяся гомофонной фактура Шопена «расплеталась» на отдельные «волокна», некоторые из которых становились рельефными мелодическими линиями, пластично выразительными. И это выходило убедительно правдиво, а не звучало насильственно и манерно, нарочитым виртуозным приемом. Кое-что в данном направлении тактично и вкусно делал в ту же эпоху пианист Иосиф Гофман, но все же в эстрадной обстановке получалось впечатление «заученной краски». У Глазунова «полифонизация» Шопена с помощью самого же Шопена, путем композиторски импровизационного «выпевания» шопеновских подголосков и «выглядывания» новых нитей в гармонической ткани, становилась «рождением музыки в музыке же», тут, на слуху у окружающих. До-диез-минорный вальс, Первая баллада, ряд элегических мазурок, соль-мажорный (баркарольный) ноктюрн — особенно памятны в данном отношении.

Инструментованный Глазуновым до-диез-минорный вальс Шопена соч. 64 № 2 очень наглядно раскрывает манеру его игры фортепианных сочинений Шопена: это слышно в оркестрово досказанных подголосках и в особенности в оркестровых педалях. Впрочем, не только Шопена, а многое, и свою музыку, Глазунов исполнял словно инструментуя. Только эта «инструментовка» не была столь же «весомой», «органно-насыщенной» и плотной, как в оркестре, а разряженной и даже колоритно-прозрачной, не теряя фортепианной плотности. Очень экспрессивно-фортепианно исполнял Глазунов первую часть своего Четвертого струнного квартета, незабываемо красиво дышала в его пальцах первая часть сюиты «Из средних веков», — с большим чувством романского стиля и легенд, а главное, с ароматом моря. И все это очень мягко, словно в дымке времени, однако не зыбко, но звуково-плотно, даже массивно. «Песнь трубадура» действительно пела, — и в его передаче с налетом архаизма, без малейших признаков «виолончельной сладко-сахарной чувствительности». «Пляска смерти» раскрывала в Глазунове совершенно нигде так не выявленные свойства драматурга мистерий (потом я узнал подобные качества в ряде эпизодов и в интонациях «Царя иудейского»). Действительно, он мог бы создать изумительную музыку на канве средневековой драмы-поэмы Александра Блока¹.

Чутье внутренних голосов у Глазунова было совершенно исключительным. При слушании музыки оно действовало в нем непреодолимо и интенсивно: помню, я сидел с ним рядом в концерте Шнабеля. После исполнения сонаты Брамса Глазунов заметил: «Хорошо, только вот там-то неточно сыграно, не то что фальшиво, а пусто: оборвалось голосоведение, тогда как тут в форме есть внутреннее движение — надо только его услышать и выявить голос». Помню, как-то в театре после IV акта «Руслана» Глазунов сказал дирижеру (кажется, Куперу): «Вот всю жизнь почти слушаю гениальную оперу, а прозевал в ней тут одно место». С этими словами он вынул листочек, где в темноте карандашом у него был набросан услышанный им «новый» внутренний голос в «Колыбельной Людмилы» (женский хор перед маршем Черномора).

Полифонизируя Шопена, Глазунов не «дематериализировал» ткань музыки: звучность оставалась плотной и сочной, но без тонкого раскрашивания, без импрессионистской «звукописи нюансировки». Глазунов скорее ощущал в Шопене элементы органа (особенно в ноктюрнах, в фа-минорной фантазии), чем красочно-живописное становление.

¹ Хорошо помню поэтическую передачу Глазуновым на фортепиано первой части балета «Времена года» — «Зима», особенно колоритнейших вариаций с очень пианистически образной фразировкой.

И любил такие насыщенные, тесно слитые «хоральные комплексы», не пытаясь их расслаивать: тут звучало что-то аналогичное плотности глазуновской инструментовки!..

Слушать Глазунова-пианиста мне чаще всего приходилось в деревне Старожиловке (за Парголово), где обычно жил летом Стасов. Глазунов приезжал к нему раз в неделю к вечеру и много с удовольствием играл, возвращаясь иногда домой, на извозчике же, в Озерки поздним часом через Шуваловский парк. Выдающийся, высокоодаренный музыкант чувствовался в простой домашней обстановке за роялем. И инструмент этот был для Глазунова истинным выразителем творческих мыслей. Загадкой остается, куда же девалось все чутко пианистическое и очень свое, что было в фортепианной игре Глазунова, если сравниваешь, бывало, его фортепианные пьесы и даже концерты и сонаты с его подлинным чувством фортепианности, раскрывавшимся за инструментом?! Впрочем, как и Шопен, его собственные вещи (первые части сонат, например) звучали в его интерпретации тоже и тепло и с той же пластикой голосоведения: значит, было в его пальцах что-то, что не передавалось нотной записью: своя природная интонация, передававшая непосредственно мысль, а запись становилась «отшлифованным словом». Ведь и Рахманинов лишь постепенно научился интонационно-точно пианистически фиксировать свой замысел во всех деталях. Глазунов же не был настолько пианистом...

Перехожу к передаче Шопена Феликсом Михайловичем Blumenfeldом. Здесь трудность воспоминания заключается в невозможности уточнить словом поэтичнейшие впечатления от музыки. Для Blumenfeldа Шопен прежде всего — поэт, романтик, лирик. Проще всего описать игру Blumenfeldа, то есть в данном случае исполнение им Шопена, можно в одной фразе: играл так, как читал Мицкевича, и шопеновская музыка звучала в его пальцах, как стихи великого польского поэта, романтика в полном смысле, лирика неизбывной душевной силы. Blumenfeld, помнится, летом на Украине не расставался с томиком Мицкевича, и польский язык в его интонировании переливался в музыку — до сих пор слышу «Крымские сонеты». Когда за роялем Blumenfeld переходил к Шопену, начинался гипноз: действительность вокруг насыщалась эпохой Мицкевича и Шопена, вспыхивало сквозь музыку пламя Польши, великой славянской страны, с ее вековечным страданием и борьбой за право быть самой собою! В передаче Blumenfeldа Шопен насквозь и до конца, до мельчайших мигнов его музыки и отразившейся в ней жизни его родины и его собственной личности — поляк, как и Мицкевич, поляк — неистовый романтик с пламенным сердцем, с чувствами, мятежно, трепет-

но-отзывчиво настроенными. То, что уже было порой в исполнении Балакирева — набатное в шопеновской музыке, в музицировании Блуменфельда, в роскоши фортепианных красок, свойственной его игре, становилось «поэмой о звонах», своего рода «музыкальными метаморфозами». [...] А параллельно — культ чувства, культ любви и женской лукавой ласки; возрождались пленительные видения польских девушек и женщин примечательной эпохи вокруг и около 30-го года XIX века. В игре Блуменфельда никогда нельзя было почувствовать офранцуженного Шопена — Шопена в обстановке парижских высокоинтеллектуальных салонов и в кругу Жорж Санд. Довлела славянская культура чувства и — что особенно ценно — народная, сельская, поместная Польша, лирика ее природы, ее быта в песенности, ибо в пальцах Блуменфельда мелодии Шопена прежде всего насыщались песенным душевным строем, в них слышался родной мир и родная земля и боль за нее.

Способность вокализировать инструментальные интонации была у Блуменфельда — возможно — связана с чутким искусством аккомпаниаторства. Помню, что, когда Шаляпин однажды спел у Стасова «шумановско-гейневское» стихотворение «Вы злые, злые песни», и спел гениально, был миг всеобщего трепета и восторгов, но сейчас же все стихло, ибо Блуменфельд так песенно-просто-выразительно продолжал «высказанное», играя знаменитую постлюдю, что все внимание тут же переключилось на завершительное пение рояля. По окончании Шаляпин первый обнял и поцеловал Феликса Михайловича!..

Ноктюрн до минор я никогда не слышал содержательнее, чем в его передаче. Вторая баллада и этюд ля минор (стремительнейший горный поток! — разумею этюд соч. 25 № 11), Четвертая баллада и все экспромты, мазурки, прелюды (в особенности «из бурных») — сколько поэм, лирических новелл, поэтических импровизаций, тонких домыслов и блестящей артистической «игры с жизнью, любовью и смертью» открывалось в интонировании Блуменфельда! Особенно когда, сидя за инструментом, он, бывало, «читал мне лекцию» о Польше и Мицкевиче, то есть, волнуясь, воспевал красоту творчества великого поэта и культуры его родины и иллюстрировал это — когда терялся в словесных излияниях — образными фрагментами из Шопена. Тут сказывался музыкант высокой эстетической культуры, понимавшей смысл каждого оборота мелодии и гармонии в тесной спаянности с ритмом, как основой формы. Чего-чего, каких только подробностей в шопеновской музыке не открывалось тогда слуху!

И если Глазунов полифонизировал ткань, то Блуменфельд, наоборот, скорее интонационно «гармонизировал» Шопена Шопеном же, под-

мечая импрессионистски яркие, красочные отдельные моменты, обычно ускользающие от внимания. Словно в лупу, он, как ювелир, любовался игрой шопеновской мысли в деталях драгоценного фрагмента, тут же в пальцах своих обладая им, и своим интонированием убеждал внимание слушателя. Неожиданный акцент, подчеркнутая длительность какого-либо тона, найденная связь отдаленных друг от друга звучаний, выдвинутый в аккорде звук, красочно переводящий интонацию в другой план, и т. п., и т. п. — всем этим можно было интеллектуально наслаждаться в Шопене, но одновременно и в интерпретаторе. Примеры давать невозможно. Один разве характерный и мною ни у кого не услышанный (но могу и ошибаться): в до-диез-минорном прелюде уже Лядов подчеркивал значительность «хоральных концовок» каждого четырехтакта. У Блуменфельда же получалось постепенное мелодико-гармоническое напластывание через все движение прелюда к заключительному кадансу, уже расширенному проявлением тона ля (нона!): это звучание, и неожиданное, и вместе с тем закономерно подготовленное тремя предшествовавшими «полуконцовками» — вызывало дрожь! Казалось, что на этот раз живой родник «рассыпался» о неодолимое препятствие.

В исполнении Блуменфельда все интеллектуальное находило образное подкрепление в самом качестве интонаций фортепиано: то есть шло от его чуткого, красивого сердца. Поэтому было бы очень трудно обобщить технические ресурсы Блуменфельда. Тон его был глубокий, но не рахманиновский¹. По-моему, выразительность и гибкость звучности, полнота и обширность «диапазона нюансов» его удара «гнездились» в кистях его рук. Он сам мне не раз демонстрировал *cantabile* тонов, вызываемое кистью правой руки, и приговаривал притом: «У Антона (то есть у А. Г. Рубинштейна) подметил». А на мой взгляд, это у него было прирожденное. Играя, он до реализации звука в ударе уже интонировал музыку в себе, как образно-звуковую мысль, — для меня это несомненно. Когда Блуменфельд рассказал как-то мне, в чем заключался «секрет» его выразительнейшей игры оперных партитур и клавиров, я понял до конца его музыкальную природу, ибо мне секрет этот, зависевший от долгого воспитания собственных способностей слуха, был и тогда достаточно знаком (кульминация моего тесного общения с Ф. М. Блуменфельдом — лето 1915 года, после чего встречи не по нашей вине стали реже, а когда потом он переехал в Москву, — совсем досадно редкими). Скромный, талантливейший музыкант и прекрасной

¹ Хотя слышалось нечто родственное с рахманиновскими «тонами» в передаче «колокольных интонаций» Шопена.

души человек, он оставил в моей жизни глубокий след, а в эволюции моего постижения шопеновской музыки (добавлю — и Мицкевича) занял громадное место. Я счастлив, что в восстановлении «устной традиции» об исполнении Шопена русскими композиторами я смог остановиться на незабвенном для меня имени Феликса Михайловича.

Совершенно исключительное явление в области высокоинтеллектуального художественного мастерства — исполнение Шопена С. В. Рахманиновым: преломление творчества великого польского поэта-музыканта в творческом аспекте великого русского композитора-пианиста XX века. Я не слышал исполнения Шопена Рахманиновым в камерно-интимной обстановке, то есть в условиях, в которых пребывает данный мой очерк. Поэтому, упоминая об исполнении Рахманинова, я перехожу за грани очерка — в сферу большой концертной эстрады — к «стилю монументального Шопена». Но не упомянуть здесь еще раз о столь замечательном перевоплощении музыка-поэзии польского гения композитором — создателем монументального русского пианизма современности было бы равносильно непростительной глухоте по отношению к настоящему времени во имя искушений прошлого.

Сам яркий и глубокий мелодист, Рахманинов в своем возрожденном Шопене, конечно, *творил жизнь мелодии*. И естественно, что изысканно чувствительный шопеновский мелос в его пальцах — прошу извинения за словообразование — «суровеет», становится более северо-восточно-равнинным, выходит из атмосферы парижского художественного интеллектуализма блестящих талантов эпохи Бальзака, Берлиоза, Жорж Санд, Листа, Мюссе, Россини и пр. и пр. в «плэнэр» русского северо-песенного интонирования. Мелодия Шопена насыщается мужественно-эпическим колоритом и особого качества распевностью: каждый тон красуется, опевая себя.

Но жизнь мелодии осуществляется в параллельном содружестве с пластикой и ритмостроительством в суровых и классически стройных формах: ни единого мига расплывчатости и рыхлости! Всегда закованная в строгие внушения разумности, определяющая каждый момент своей поступи властной сдержанной волей — мужественная интонация. И вместе с тем: нет показного позирования, нет рисовки, нет самолюбленной «агрессии», — но мудрая простота, задумчивость, сосредоточенность, ощущение всегда разумно взвешенного каждого «слова». И это ничуть не мешает проявлению могучего темперамента и блеска там, где это позволяет себе художественная воля и сознание (оно «всегда начеку») мастера — зодчего тонов [...]

Андре Жид
МОЙ ВЗГЛЯД
НА ТВОРЧЕСТВО ШОПЕНА¹

Как раз тот, кого я хочу противопоставить Вагнеру, никоим образом не Бизе, как это не без злобы делает Ницше, — а именно Шопен. И если мне даже укажут на то, что произведения Шопена рядом с огромными творениями Вагнера кажутся несравнимо маленькими, я отвечаю, что именно потому я хотел бы их противопоставить.

До Вагнера музыка плыла расточительным потоком, чувства выражали так полно и интенсивно, как только могли. В противоположность этому Шопен первый с очевидностью идет к тому, чтобы сузить очертания и ограничить средства выражения самым необходимым. Он нагружает каждую ноту чувством, я бы даже сказал ответственностью. И если даже и существуют большие музыканты, то более совершенный вряд ли. Таким образом, творчество Шопена можно сравнить с «Цветами зла», хотя оно в своем роде несравненно обширнее поэтических творений Бодлера, и такое сравнение может быть допущено не только благодаря интенсивной концентрации и значению лучших их вещей, но и также благодаря исключительному влиянию, которое оказало и то и другое творчество¹.

Виртуозы играют Шопена, как будто бы это Лист. Они не понимают разницы. Исполненный так Шопен — скорее Лист. Там виртуоз знает, по меньшей мере, чего он должен придерживаться и где воодушевляться. Лист разрешает овладеть собой. Шопен ускользает от виртуоза целиком и полностью, и так тонко, что публика даже не замечает этого.

Когда Шопен сидел у рояля, то производил впечатление, будто бы он импровизирует, — казалось, непрерывно отыскивал он мысли и, найдя их, творил снова и снова. Эта восхитительно медлительная манера, этот неожиданный порыв, эти чары — все это недостижимо, когда нам преподносят вещь не в ее медленном созревании, а как законченное, неразрывное целое. Я не могу дать другого истолкования названиям, которые Шопен нашел нужным дать своим самым значительным вещам: «Impromptu» — экспромты, импровизации. Я не думаю, что можно

¹ Печатается по изданию: Жиг А. Мой взгляд на творчество Шопена // Шопен, как мы его слышим. М., 1970.

допустить, чтобы Шопен импровизировал их в полном значении этого слова. Нет. Но важно так играть Шопена, чтобы это производило впечатление импровизации. Я не хочу этим сказать — с медлительностью, но с известной неуверенностью, и во всяком случае без недопустимой определенности, которую вносит быстрый темп. Это путь откровений, исполнитель не должен порождать в нас уверенность, что он заранее знал, что он скажет, и что все заранее написано черным по белому. Мне нравится, когда музыкальная фраза постепенно принимает форму под пальцами исполнителя, как его собственная композиция, поражая его самого и нежно склоняя нас разделить его восторженность.

У Шопена никогда нет банальных и заранее известных переходов, каждый переход свеж и полон почти боязливого и неожиданно все нового, полного тайны восхищения, которое увлекает ищущие души на непроторенные пути, откуда разворачиваются все дальше и дальше неожиданные картины.

Поэтому мне почти всегда нравится, когда музыку Шопена передают нам едва уловимо, почти неслышно и совсем просто (само собой понятно, я исключаю такие смелые вещи, как скерцо и полонез), без этой непереносимой самоуверенности виртуоза, которая лишает музыку Шопена ее первобытной прелести. Так играл Шопен, рассказывают нам те, кто его еще слышал: он всегда оставался, казалось, по эту сторону полноты звука. Я хочу этим сказать: он никогда не возвышал звука рояля до полного тона, разочаровывая этим очень часто публику, которая считала, что «расходы ее не оправданы».

Шопен предлагает, полагает, дает понять, прельщает и убеждает, но он почти никогда не утверждает. И чем больше колеблется его мысль, тем скорее мы следуем за ней.

Тот, кто знает Шопена только в передаче ловкачей-виртуозов, может принять его за поставщика блестящих эффектных вещиц, которые я возненавидел бы, если бы не умел просить у него самого и если бы он не ответил мне тихо: «Не слушай их, ибо при их посредстве ты не услышишь ничего того, что я хотел тебе сказать. И я страдаю гораздо больше тебя от того, что делают они из меня. Лучше быть безызвестным, чем становиться чем-то, что есть не я».

Меня нервирует томление и таяние от умиления непременных посетителей концертов, когда они слушают игру известных истолкователей Шопена. Что может тут нравиться? Исключительно профанирующая салонная музыка. Ничего, что могло бы заставить нас, как пение птицы у Рембо, «остановиться и покраснеть».

О, как тяжело бороться против ложного изображения! Кроме Шопена виртуозов, существует еще Шопен молодых девиц. Весьма сентиментальный Шопен. Он был, к сожалению, сентиментальным, но он не был только им. Да, несомненно, существует меланхолический Шопен, и он извлекал из рояля даже самые отчаянные рыдания. Но когда слышишь некоторых пианистов, кажется, что он никогда не выходил из минора. Что я в нем люблю и восхваляю, — это то, что он пробился сквозь грусть и нашел путь к радости; радость в нем перевешивает. Радость, не имеющая ничего общего с обыкновенным и суммарным весельем Шумана. Восприятие счастья, близкое к Моцарту, но человеческое, ближе к природе и сливающееся с ее красотами, схоже с неопишуемой улыбкой «сцены у ручья» в «Пасторальной симфонии» Бетховена. Я думаю, что до Дебюсси и отдельных русских музыка никогда еще не была так насыщена светом, наполнена журчанием, шумом и шелестом воды, ветра и роши. Он пишет «*sfogato*» — употребил ли когда-нибудь другой музыкант это слово? Чувствовал ли он когда-нибудь потребность выразить это колебание воздуха и этот порыв ветра, который, врываясь в ритм, совершенно неожиданно освежает и наполняет благоуханием его Баркаролу?

Как просты музыкальные этюды Шопена! Они несравнимы ни с чем, что когда-либо создано другими музыкантами. Последние исходят (исключая Баха) из чувства настроения, как поэт, который затем только разыскивает слово, чтобы его выразить. Как у Валери, который исходит из слова и стиха, у Шопена, как у совершенного художника, тон — это первенствующее (вот почему говорили, что он «импровизирует»). Но еще больше, чем у Валери, он вызывает человеческое умиление и доводит простой сюжет до великолепия.

Да, очень важно это отметить. Шопен отдает себя во власть тонам; он как будто задумывается над способностью выражения каждого отдельного тона. Он чувствует, что этот тон или тот интервал, что та терция или секста, сообразно с их расстановкой, меняют значение гаммы, и неожиданный переход баса вдруг видоизменяет то, что он сказал первоначально. В этом лежит сила его выразительности.

Одна из самых частых манер фальсификации Шопена состоит в выдвигании мелодии и затушевывании всего прочего, как будто у Шопена существует что-нибудь «прочее». Вам кажется, что она недостаточно будет звучать, если вы не подчеркнете ее красным, и что публика не поймет, что это и есть мелодия. Я далек от того, чтобы мелодию выдвигать на первый план, наоборот, — я хочу, чтобы она едва возвышалась над всем другим, что я никоим образом не рассматриваю как

простой аккомпанемент — за исключением некоторых вещей, которые не принадлежат к лучшим творениям Шопена, как, например, Второе скерцо, прежде всего Второй ноктюрн (тут же хочу отметить, что как раз эти вещи больше всего нравятся рядовой публике, той публике, которой Шопен обязан самой большой, то есть самой дешевой частью своей славы). У него мелодия до известной степени как бы «вкраплена», как в первой прелюдии Баха, и ждет своего Гуно, чтобы быть переданной правильно. Как много пианистов думают, что они оказывают такую же «услугу» Шопену, какую оказал Гуно Баху тем, что выявляют скрытую мелодию (о, насколько было бы правильнее дать ей только проблеснуть!). Почему эти пианисты не понимают, что они лишают Шопена нежного очарования?

Григорий Коган

ЗАМЕТКИ ОБ ИСПОЛНЕНИИ ШОПЕНА¹

Шопен и Моцарт... Эти два имени часто сближали, называя то первого Моцартом девятнадцатого, то второго Шопеном восемнадцатого столетия. Действительно, между их художественными и человеческими индивидуальностями много общего (но далеко не все!). В частности, обоим *всегда, органически* свойственны душевная тонкость и деликатность, законченное изящество выражения, безупречный вкус; обоим ненавистна всякая пошлость, вульгарность, крикливость (не смешивать с яркостью!), грубость (не смешивать с силой!)². Именно из-за действительных и мнимых погрешностей по этой части Шопен так сдержанно воспринимал многие произведения Бетховена, так холодно (а порой и с нескрываемым раздражением) относился к боготворившим польского композитора Листу и Делакруа (как живописцу). «Жарким» краскам последнего Шопен, как известно, предпочитал *матовые* тона; его излюбленным цветом был жемчужно-серый (*gris perlé*) — неизменный цвет его одежды, мебели, обоев.

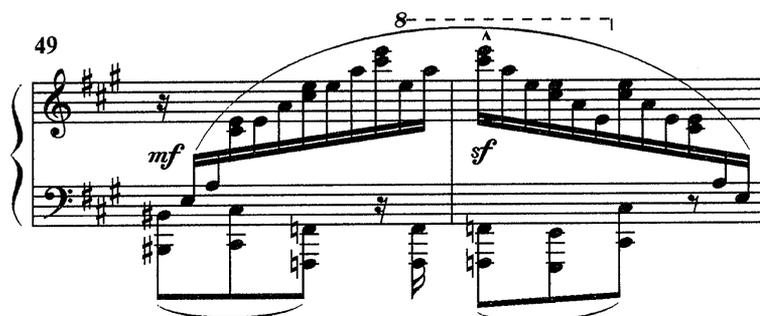
Близость Шопена и Моцарта проявляется еще в одном. В музыке обоим главенствует мелодия, причем это сказывается не только в обилии прекрасных «кантилен», но и в чисто пассажных местах. Шопеновский пассаж — как и моцартовский — почти всегда *мелодического* происхождения, насыщен мелодическими интонациями; в этом его отличие от бетховенско-листовского пассажа, по большей части строящегося на основе *гармонической* фигурации. Сыграйте медленно *типичный* пассаж Бетховена:



¹ Печатается с сокращениями по изданию: Коган Г. Вопросы пианизма. М., 1968.

² В этом отношении натура Шопена явно сродни еще одному крупнейшему художнику — нашему Чехову. Возможно, что *некоторую* роль в родственных симпатиях и антипатиях Моцарта, Шопена и Чехова сыграли одинаковые причины физического порядка — серьезные болезни, приведшие всех троих к ранней смерти (Прим. авт.).

или Листа:



Вместо музыки вы услышите обыкновенное арпеджио, сухое упражнение, лишённое всякой выразительности; последняя возникает только при исполнении пассажа в надлежащем темпе, как ритмическая и динамическая окраска одной из гармоний, в логике сопоставления которых заключено главное содержание произведения. Поэтому работа над такими пассажами в медленном темпе имеет почти исключительно чисто техническое значение: достижение чистоты, метрической ровности и четкости, нужной силы удара пальцев, равномерной постепенности динамического нарастания.

Сыграйте теперь медленно типичный пассаж Шопена, например:



Теряет ли он в выразительности? Напротив: при медленном проигрывании в нем словно впервые проступает — подобно сказочно-прекрасным узорным «ходам», вспыхивающим при свете спички в знаменитой яшмовой стене мавзолея Тимура в Самарканде — великое богатство таившихся ранее в тени выразительнейших интонаций, превращающих весь пассаж в содержательную мелодию. Пассаж Шопена — чаще всего *убыстренная мелодия*, и работа над ним в медленном темпе нужна прежде всего и больше всего для того, чтобы почувствовать это, чтобы выявить и заставить «говорить» все скрытые в нем мелодические интонации. Забыть об этом, работать над шопеновским пассажем без учета его мелодической сущности — значит лишить эту музыку души, того аромата, о котором уже несколько раз упоминалось на протяжении этих строк, превратить ее в может быть блистательную, но бессодержательную скороговорку, какой любят порой щеголять иные «виртуозные» исполнители шопеновских этюдов.

Вот почему, между прочим, шопеновские пассажи так плохо — в большинстве случаев — поддаются «рационализации» в листо-бузониевском духе. Сравните, например, следующие пассажи Листа:

51 *molto marcato*

и Шопена:

52 *p*

В первом случае изъятие или аккордовое «обобщение» отдельных нот:

53

проходит совершенно безболезненно; во втором же случае аналогичная переделка изложения:

54

недопустима из-за выпадения существенно важных мелодических интонаций.

Но — могут спросить — если «душа» шопеновского пассажа обнаруживается только при медленном проигрывании, то почему же

Шопен предписал для исполнения скорый темп? И какой в таком случае смысл работать над интонациями, которые при игре в надлежащем темпе все равно пропадают для восприятия?

Да, пропадают, почти пропадают, от них остается только еле уловимый след. И в этом следе — все дело, вся прелесть шопеновского пассажа. Хорошо сыгранный, он рождает такие же ощущения, как промелькнувшие в толпе пленительные девичьи лица, как зовущие виды, манящие тропинки в окне несущегося поезда. Одна за другой — в ответ на эти со всех сторон идущие и мгновенно исчезающие вдали зовы — приходят в движение струны вашей души, начинают вибрировать, подобно разбуженной ветром эоловой арфе, вызывая в вас то неизъяснимое томление, которым пропитан каждый такт шопеновской музыки. Именно след и только след полустершихся мелодических интонаций — вот что придает пассажи Шопена эту неповторимую душевную окраску; чрезмерное же «выделение» скрытой мелодии огрубляет музыку, лишает ее значительной доли очарования.

Итак, след, *только след*; но все же — *след*. Если же этого следа нет, если мелодический «подтекст» пассажа полностью стерся или никогда и не замечался, не осознавался, не «вводился» в слух и пальцы, — тогда исполнение пианиста уподобляется — продолжая выше примененное сравнение — езде в поезде с наглухо задвинутыми шторами. Шопена в этом поезде нет, музыки тоже, одна только скорость...

* * *

Кстати, о скорости. Вопрос о ней также связан со сказанным только что о природе шопеновских пассажей. Шопена, в частности его этюды, можно играть и очень быстро, но только не переходя ту грань, за которой утрачивается — исполнителем и слушателем — ощущение интонационной подосновы пассажа. Этим определяется предельный темп — различный для различных исполнителей, но выше которого Шопен перестает быть Шопеном.

Мелодическая природа шопеновских пассажей должна непременно учитываться — учитываться решающим образом — и при выборе аппликатуры. Аппликатуры самого Шопена с характеризующим их обильным — в противовес обычному — применением 4-го и 5-го пальцев оказываются тут гораздо целесообразнее, чем «более удобные» с трафаретно-пианистической точки зрения аппликатуры, предпочитаемые многими педагогами и редакторами. [В частности, не могу согласиться с Г. П. Прокофьевым, который в своей книге «Формирование музыкан-

та-исполнителя» (изд-во Академии педагогических наук РСФСР. М., 1956. С. 371 – 375) отстаивает следующую аппликатуру для упоминавшегося выше f-moll'ного (op. 25 № 2) этюда Шопена:



На мой взгляд, отвергаемая Г. П. Прокофьевым аппликатура:



значительно лучше передает «дыхание» данного пассажа. Возражение Г. П. Прокофьева касательно неудобства перехода



имеет, как мне кажется, силу только по отношению к пианистам, технически мало подвинутым, со слабо развитой независимостью пальцев, или играющим неподвижной рукой; но таким пианистам лучше вовсе не браться за исполнение разбираемого этюда Шопена. При «собираании» же и наклоне руки от 1-го к 5-му пальцу:



переход выходит очень естественно и никакого неудобства не ощущается.]

* * *

Мелодически-интонационная природа пассажа роднит Шопена с Моцартом. Но родоначальником такого построения фортепианного пассажа был не Моцарт, а общий предок обоих композиторов — Бах. Поверхностному взгляду Бах и Шопен представляются полярными противоположностями; в действительности они во многом внутренне близки, во всяком случае имеют существенные точки соприкосновения. «Баховское» в Шопене явственно (для знающего и вдумчивого музыканта) сказывается, например, в таких произведениях, как прелюдия es-moll (op. 28 № 14), оба cis-moll'ных этюда (op. 10 № 4 и op. 25 № 7),

es-moll'ный этюд (op. 10 № 6), финал b-moll'ной сонаты и многие другие. Вспомните также страстную любовь Шопена к Баху («Wohltemperiertes Klavier» был «настойной книгой» Шопена), роль, которую первый из них отводил сочинениям второго в занятиях с учениками, при собственной подготовке к концертам и т. д.

В этой связи нельзя вновь не воздать должное художественной пронизательности Бузони, еще в девяностых годах прошлого столетия указавшего на прочные нити, ведущие от Баха к Шопену.

* * *

«Баховское» в Шопене проявляется не только в мелодически-интонационном строении пассажей, но и в богатой «полимелодичности» всей ткани изложения. Игнорировать при исполнении эту важную особенность шопеновской фактуры — значит непозволительно обеднять музыку великого польского композитора. Не менее, однако, опасна и противоположная крайность. Чересчур дидактическое «показывание» различных подголосков так же, на мой взгляд, противоречит духу музыки Шопена, как и «выделение» мелодии, скрытой в его пассажах. Гофман, по-моему, совершенно прав, когда в своей книге о фортепианной игре советует оставлять подобные «хрупкие» детали «в своих укромных уголках» вместо того, чтобы «грубо вытаскивать их на авансцену».

Мелодия в пассаже, подголоски в средних и нижних голосах играют у Шопена примерно такую же роль, как «подтекст» в чеховских пьесах. Слушая в «Трех сестрах» последнюю (перед дуэлью с Соленым) фразу Тузенбаха, говорящего не знающей о дуэли Ирине: «Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили...», зритель должен почувствовать, что скрывается за этими будничными словами. Но что сказали бы мы об актере, который «для ясности» взял бы да и вытащил их *подтекст в текст*?

* * *

Сказанное в предыдущем разделе о пассажной мелодии и подголосочной полифонии у Шопена распространяется и на его гармонию: она тоже требует не только функционального понимания, но и весьма деликатного обхождения со стороны исполнителя. При помощи богатейшей гаммы гармонических оттенков Шопен с необычайным искусством все время как бы *меняет освещение* сцены — меняет не ради «световых эффектов», а для того, чтобы придать особую выразительность происходящему. Но некоторые исполнители с таким усердием подчеркивают гармонические тонкости Шопена, что превращают средство в цель. Они, так

сказать, направляют внимание слушателя на осветительные лампы вместо того, чтобы сосредоточить его на «действующих лицах» пьесы.

* * *

Большую роль в исполнении Шопена — как, впрочем, и всякого другого композитора — играет ритмическая сторона. Общеизвестно, что ритм Шопена не терпит сухой метричности, требует гибкости, живого дыхания, находящих свое высшее воплощение в знаменитом принципе *rubato*. С другой стороны, свобода шопеновского ритма не должна переходить в ритмическую анархию, в аритмичность дилетантов; даже *rubato* сам Шопен понимал, как сочетание вольной ритмики правой руки с «капельмейстерски» точным соблюдением метра в левой.

Последнее, кажущееся сначала парадоксальным, замечание Шопена показывает, как правильно и глубоко постиг он природу музыкального ритма. Подлинно художественный ритм представляет всегда единство противоречий, строится на борьбе двух тенденций с противоположными, если можно так выразиться, ритмическими знаками — подобно положительному и отрицательному электричеству. Одна из этих тенденций — метроразрушающая, тянущая музыкальную фразу вперед, к кульминационному пункту, — выражена ярче всего в партии мелодии, исполняемой обычно правой рукой; вторая тенденция — метроутверждающая, отстаивающая равномерность пульсации, — воплощается чаще всего в аккомпанементе, в партии левой руки. Сдерживаемый исполнителем конфликт этих двух противоборствующих тяготений, непрестанно ощущаемый подводный спор между ними и есть то, что придает ритму жизненность, «пружинность», силу воздействия; в частности, именно в этом — один из «секретов» исполнения таких, например, произведений Шопена, как *Des-dur'*ная и *d-moll'*ная прелюдии, большинство мазурок, вальсов, полонезов. Чем действеннее каждое из этих двух начал, чем упорнее их борьба, тем ярче художественный результат; наоборот, устраните или ослабьте любое из них — и вместо ритмически живой и впечатляющей игры получится либо ремесленное, либо дилетантское исполнение, мертвая схема или бесформенная любительщина, «Анна Каренина» без Анны или без Каренина.

* * *

Был ли Шопен мастером формы? Долгое время считалось, что он достоин этого звания только в отношении мелких форм, крупная же, в частности сонатная, форма ему не давалась. Однако он написал для

фортепиано две *гениальные* сонаты, занявшие прочное и выдающееся место в мировой музыкальной литературе.

Одна из этих сонат — си-бемоль-минорная, с похоронным маршем — неразрывно связана и всегда, вероятно, останется связанной в памяти человечества с именем Антона Рубинштейна. Рубинштейн исполнительски *создал* эту сонату, как Собинов создал Ленского, Шаляпин — Бориса, стал — как Лист для «Кампанеллы» — ее вторым творцом. Его толкование вряд ли полностью совпадало с авторским; но великий русский пианист интерпретировал сонату с такой силой убеждения, что его «транскрипция» вытеснила — в случаях несовпадения — авторскую концепцию, слилась с произведением, сделалась неотъемлемой от него — почти как нотный текст. Так, в финале весь мир слышит ныне не шопеновские «сплетни кумушек»¹, а рубинштейновский «вой ветра над одинокой могилой» — потрясающую трагическую картину, эпиграфом к которой хотелось бы поставить строки Тютчева:

О чем ты воешь, ветр ночной,
О чем так сетуешь безумно?
Что значит странный голос твой,
То глухо-жалобный, то шумной?..

Несмотря, однако, на высокие достоинства двух названных сонат, приходится все же признать, что сонатные аллегро в общем не были сильной стороной шопеновского творчества. Видимо, разработочные принципы немецкой композиторской школы стесняли Шопена; он предпочитал славянский принцип вариационного развития, воплощенный, например, в «Колыбельной» (ор. 57). Опираясь на этот и некоторые другие композиционные приемы, Шопен создал свой, новый тип крупной формы, нашедший высшее выражение в *пяти балладах* (в число которых я включаю и Фантазию ор. 49); тип, отличающийся от классической сонаты, но не менее органичный, стройный, художественно ценный, чем она. Признание этого факта связано с замечательным аналитическим трудом профессора Л. А. Мазеля об упомянутой «Фантазии» Шопена — трудом, который я не побоялся бы назвать классическим.

* * *

Что же касается небольших форм, то здесь мастерство Шопена никем не оспаривается. Однако никто, кажется, не обращал до сих пор

¹ Пояснение Шопена ученику.

внимания на своеобразную трактовку Шопеном трехчастной формы — в особенности ее третьей, репризной части.

Чтобы сделать мою мысль ясной, позволю себе небольшое отступление. У английского писателя Пристли есть пьеса «Время и Конвэй» (шедшая в советских театрах под названием «Время и семья Конвэй»). В первом акте этой пьесы действует несколько жизнерадостных молодых людей обоего пола, делящихся друг с другом радужными мечтами о будущем. Во втором действии, происходящем через двадцать лет, выясняется, что мечты эти не сбылись. Жизнь жестоко посмеялась над персонажами пьесы: одни из них погибли еще в молодости, другие опустились, превратились в уродливые карикатуры на мечтания своей юности, о которых они вспоминают с горькой и циничной усмешкой. Третий акт... вновь возвращает зрителей на двадцать лет назад, к той самой минуте, к той реплике, на которой прервалось первое действие. Снова перед нами обаятельная молодежь, полная сил, веселья и романтических надежд, никак не подозревающая о том, что ее в действительности ждет. Но зритель-то об этом знает, он уже видел второй акт и не может отделаться от этого видения. *На фоне последнего* воспринимает он радостные пророчества действующих лиц, и чем беззаботнее смеются на сцене, тем более жутко становится ему.

Мне кажется, что нечто подобное — по схеме, разумеется, а не по идейному содержанию — представляют многие трехчастные пьесы Шопена. Значение средних частей в пятнадцатой прелюдии, в одиннадцатом вальсе выходит за пределы обычного *trio*, предназначенного оттенить кратковременным контрастом настроение главной части. В произведениях, о которых идет речь, *главная* (по значению) *часть* — *средняя*; при надлежащем исполнении она должна остаться «висеть» в сознании слушателей и во время репризы, придавая ей тем самым иную окраску, иной смысл, чем экспозиции. Так, в одиннадцатом вальсе возвращение беззаботной «главной темы» после «повисших» без ответа грустных жалоб средней части только подчеркивает душевное одиночество «героя» среди равнодушной, веселящейся толпы — нечто схожее с тем, что довелось позже испытать самому Шопену, когда он в 1848 году, больной, полуумирающий, играл — последний раз в жизни — на балу в Лондоне в пользу польских эмигрантов. Точно так же в пятнадцатой прелюдии «сон» в репризе уже не тот, что в экспозиции: он отравлен тревожным воспоминанием о грозном видении средней части. С большой, на мой взгляд, чуткостью уловил это Корто, обозначивший в своем издании эту прелюдию словами: «Но смерть там, в тени...»

Дэвид Роулэнд

ШОПЕНОВСКОЕ ТЕМПО RUBATO В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

На протяжении последних двух с половиной столетий понятию «*rubato*» давалось множество определений. В самом широком смысле слова — это ускорение и замедление в пределах одного музыкального построения. Риман, к примеру, уточняет, что «*Tempo rubato* — это свободная трактовка музыкального построения, подчеркнута экспрессивного и страстного, что само собою приводит к проявлению *stringendo* — *calando* (эта особенность, как правило, никак не помечается)»². В некоторых определениях, как, например, у Фуллера-Мейтланда, оговаривается, что ритмические оттяжки и ускорения должны подчиняться ограничению таким образом, чтобы все такты имели равную продолжительность:

«*RUBATO*, буквально "похищенное" или "украденное", относится к длительностям нот и означает, что в одном месте они укорачиваются, а в другом удлиняются. Слово используется главным образом в инструментальной музыке, чтобы обозначить известную степень свободы, допустимую для подчеркивания выразительности. Эта свобода представляет собой легкое, произвольное растягивание или ускорение при нерушимом правиле, что такты, в коих такая свобода допущена, должны быть в точности той же длины, что и остальные. Таким образом, если начало такта играется медленнее, конец его для равновесия должен браться быстрее; и наоборот, если сперва движение ускоряется, то потом следует сделать *rallentando*»³.

Другие авторы идут еще дальше, настаивая, что партия аккомпанемента должна вестись строго, в то время как мелодия может то забежать вперед, то отставать от метра. Эта техника, насущно необходимая

¹ Перевод с английского С. Грохотова сделан по изданию: Rowland D. Chopin's *Tempo rubato* in context // Chopin Studies 2. Ed. J. Rink and J. Samson. Cambridge university Press, 1994. P. 199 — 213.

² Riemann H. Musik-Lexicon. Leipzig, 1882. В англ. переводе: Dictionary of Music. Lnd., 1893 — 1897. Статья «Rubato». Здесь и далее источники цитируются по опубликованным английским переводам (в случае наличия таковых).

³ Fuller-Maitland J. A. Rubato. In: A Dictionary of Music and Musicians. Ed. George Grove. Lnd., 1883. Vol. III. P. 188.

для шопеновского *rubato*, была описана в ряде трудов XVIII — XIX веков. Часто цитируемым примером является английский перевод (1742) трактата Този о пении (1723). Анонимный переводчик «Mr. G.» так комментирует замечания Този:

[Този]: «Кража времени в патетических местах — это благородное воровство, присущее тому, кто поет лучше других; он с ловкостью возмещает украденное».

[Комментарий]: «Наш автор часто говорил о метре — об отношении к нему, о строгости его соблюдения, и о том, сколь бывают к нему невнимательны. В этом месте, говоря о краже времени, он имеет в виду прежде всего голос или сольную игру на инструменте в патетических или нежных местах; пока бас соблюдает точный ровный пульс, другая партия единственно ради выразительности отстает или опережает, но затем возвращается к точному движению под водительством баса»¹.

В позднейшей литературе об исполнительском искусстве этот термин используется, чтобы различать характер ритмической гибкости у разных исполнителей². Из этого подхода вытекают два важных вывода. Во-первых, что разные типы ритмической гибкости в определенные исторические периоды входили в моду, а затем теряли популярность. В нашем столетии ярким примером тому служит закат *rubato* несинхронного типа, по крайней мере в «классическом» репертуаре³. Во-вторых, среди музыкантов одного поколения, но относящихся к разным исполнительским традициям, нет согласия во взглядах на уместность того или иного типа *rubato*. Согласно наблюдениям Никса, «прежде всего надо иметь в виду, что *tempo rubato* — это явление, обладающее многими свойствами. Короче говоря, у Шопена *tempo rubato* не такое, как у Листа, у Листа — не такое, как у Гензельта и т. д.»⁴

В свете этих двух заключений представляется важным рассмотреть различные аспекты шопеновского *rubato* в контексте музыкальных

¹ Tosi P. F. *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. Bologna, 1732. Перевод с дополнениями: *Observations on the Florid Song*. Lnd., 1742; ed. Michael Pilkington. Lnd., 1987. P. 70 — 71.

² См., например: Rosenblum S. P. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington, 1988; Philip R. *Early Recordings and Musical Style*. Cambridge, 1992. Жан-Жак Эйгельдингер применяет эти термины при своем анализе шопеновского *rubato* в кн.: Eigeldinger J.-J. *Chopin: Pianist and Teacher as seen by his Pupils*. Cambridge, 1986. P. 120. (При дальнейших ссылках: СРТ)

³ См.: Philip. *Early Recordings*, ч. 1, глава 2. Несинхронное *rubato* остается обычным средством в джазе и «популярных» жанрах.

⁴ Niecks, F. *Frederick Chopin as a Man and Musician*. 3rd ed. 2 vols. Lnd., 1902. Vol. II. P. 101.

традиций, в которых он был воспитан, стилей игры, существовавших в его зрелые годы, и исполнительских тенденций тех времен, когда жили авторы, писавшие о нем.

Ритмическая гибкость в исполнительских стилях XVIII века

Ритмическая гибкость разного рода была присуща исполнительскому искусству XVIII века. В «Опыте» К. Ф. Э. Баха упомянут ряд случаев, в которых музыкант не должен играть в строгом метре:

К. Ф. Э. Бах. Опыт истинного искусства игры на клавире
Фигура 178

The image displays a musical score for Figure 178, consisting of four staves of music. The first staff begins with the number '59' and contains a series of notes with small '+' signs above them, indicating where notes should be held. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic markings, including slurs and accents. The fourth staff is labeled 'a)' and shows a specific example of a note being held, with a 'p' (piano) dynamic marking and a '3' (triple) marking. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

«Фигура 178 [см. нотн. пример] содержит несколько примеров, в которых определенные ноты и паузы должны быть затянуты из соображений аффекта. Кое-где я выписал эти затянутые длительности; в других местах они помечены маленьким крестиком. Пример а) показывает, как замедление может быть при случае применено к мелодии с двумя различными аккомпанементами. В целом задержки больше подходят для медленных или умеренных темпов, чем для очень быстрых. Есть много примеров в первом *Allegro* и последующем *Adagio* си-минорной сонаты № 6 из моего второго изданного сочинения [«Вюртембергские сонаты»]; особенно в *Adagio*, где мелодия октавами трижды транспонируется на фоне быстрых нот в левой руке. Каждое проведение может быть эффектно подано при посредстве постепенного и де-

ликатного ускорения и последующего замедления. При игре *affettuoso* исполнитель должен избегать постоянных чрезмерных замедлений, которые влекут за собой затягивание темпа. Сам аффект ведет к этой ошибке. Отсюда, не останавливаясь на красивых деталях, все усилия надо направить на то, чтобы сохранить темп в конце пьесы точно таким же как в начале — это очень трудное условие... Пассажи в мажорной пьесе, будучи повторенными в миноре, могут быть для усиления аффекта немного расширены. При подходе к фермате, выражающей томность, нежность или печаль, принято слегка расширять движение. Это приводит нас к *tempo rubato*. Его признаком является присутствие большего или меньшего числа нот, нежели обычно содержится в части такта. При этом целый такт, часть его или несколько тактов могут быть в некотором роде "искажены" этой манерой»¹.

Словам Баха вторят многие источники, в особенности «Клавирная школа» Тюрка (1789)², который принадлежал к той же исполнительской традиции (Тюрк был связан с семьей Бахов многообразными узами). Однако другие авторы были более сдержанны. Так, к примеру, Леопольд Моцарт изо всех сил подчеркивает важность строго ритмичной манеры исполнения³, и его сын Вольфганг следовал тому же обычаю. Он допускал «несинхронный» тип *rubato*, в остальном же утверждал необходимость точного метра в игре. В его письме от 24 октября 1777 года из Аугсбурга описывается его встреча с дочерью фортепианного мастера Штейна и пианистом Беке (Вееске), которые считались недурными исполнителями. Острые замечания Вольфганга могут быть связаны с некоторыми техническими недочетами в их игре, но, возможно, и передают его отношение к исполнительской школе, к которой сам он не питал симпатии:

«Она закатывает глаза и гримасничает. Если идет повторение, она играет во второй раз медленнее. Если надо играть в третий — то еще медленнее... В дальнейшем она никогда не достигнет самого главного, сложного и необходимого в музыке, а именно — ритма, потому что с самых ранних лет она делает все возможное, только бы не играть

¹ *Bach C. P. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 2 Bde. Brl, 1753, 1762; в англ. переводе: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. N.Y., 1949. P. 160 — 161.

² *Türk D. G. Klavierschule*. Lpz. u. Halle, 1789; 2-е изд., 1802; в англ. переводе: *School of Clavier Playing*. Lincoln, Nebraska and London, 1982. Особенно глава 6, часть 5.

³ *Mozart L. Versuch einer gründlicher Violinschule*. Augsburg, 1756 с многочисленными последующими переизданиями; в англ. переводе: *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Lnd., 1951. P. 223 — 224.

ритмично. Г-н Штейн и я чуть ли не два часа говорили об этом. И я почти убедил его, потому что он теперь по всякому поводу спрашивает у меня совета. Он раньше сходил с ума по Беке; теперь он видит и слышит, что я играю лучше, что я не корчу гримас, и все-таки *играю так выразительно*, что, по его признанию, никто до сих пор не мог достичь столь прекрасных результатов на фортепиано. Все удивляются тому, что я всегда *выдерживаю строгий ритм*. Чего эти люди не могут понять, так это *tempo rubato* в *Adagio*. Левая рука должна продолжать играть в строгом ритме. У них же левая рука всегда идет за правой»¹.

На несинхронное *rubato*, описанное Моцартом, есть ссылки в ряде трактатов XVIII века, многие из которых (как труд Леопольда Моцарта) анализируют исполнение солистов с оркестровым аккомпанементом. Однако трудно сказать, насколько часто таким приемом пользовались солисты-пианисты. Некоторые, как, например, графиня фон Хатцфельд, очевидно, играли в этом стиле («у нее часто слышно *tempo rubato*, в котором вовсе нет ритмической неустойчивости»²). Но поддерживать в этом духе ритмическую независимость двух рук значительно труднее, чем независимость солиста и оркестра. Это позволяет предположить, что подобная манера была необычной в сольной клавирной игре; возможно, именно поэтому слушателей так поражало моцартовское исполнение.

Несинхронное *rubato* после 1800 года

Есть некоторые основания полагать, что несинхронное *rubato*, употреблявшееся Моцартом и другими, с начала XIX века стало терять популярность, возможно, в пользу иных типов *rubato*. В 1808 году Кох описывал «такую манеру исполнения того или иного певучего пассажа в сольной партии, при которой исполнитель сознательно отклоняется от предписанного темпа и обычного распределения нотных длительностей и играет мелодическую линию словно вовсе без фиксированного ритма, в то время как аккомпанемент играет строго в темпе. Среди прочих, Франц Бенда применял эту манеру исполнения как особое средство выразительности в *Adagio* своих концертов и сонат. Хотя существуют... виртуозы, которые... порой применяют подобную манеру игры... однако они отклоняются от темпа гораздо менее заметно, чем в прежние времена. Так что этот род исполнения ныне вышел из употреб-

¹ The Letters of Mozart and his Family. 3rd ed. Lnd., 1985. P. 339 – 340. (*Курсив автора.*)

² Cramer C. F. Magazin der Musik. Hamburg, 1783. S. 387 – 388; цит. по: Rosenblum. Performance Practices. P. 380.

ления. Это... видимо, скорее идет на пользу искусству, нежели наносит ему ущерб... отчасти потому, что современные композиторы полностью выписывают мелодию *Adagio* в своих концертах...»¹

Действительно, с ростом музыкально-издательской индустрии среди композиторов обнаружилась тенденция полностью выписывать орнаментированные мелодические линии. Однако ссылаясь на музыкальную нотацию, Кох очевидным образом преувеличивает, делая вывод о «вымирающем» искусстве несинхронного *rubato*. Несколько источников свидетельствуют, что эта традиция перешла в XIX столетие. Примерно в то же время, когда писал свою статью Кох, Дюссек — один из самых влиятельных парижских пианистов — применял несинхронный стиль *rubato*:

«Дюссек очень любил *rubato*, хотя никогда не указывал это слово в своих сочинениях; он старался наглядно изобразить его посредством выписанных синкоп; но точное исполнение этих синкоп вовсе не будет соответствовать его сладостной, восхитительной манере игры. Он не обращал на них внимания и довольствовался словом *espressivo*. Счастливы те, кто слышал такое исполнение им своей музыки! Еще более счастливы, могущие ему подражать!»²

Некоторые парижские ученики Дюссека культивировали эту традицию. Среди них — Элен Монжеру, которая в 1822 году написала трехтомный фортепианный трактат, включающий этюды на разные виды фортепианной техники. В одном из них выписана простая мелодия в правой руке без обозначения нотных длительностей на фоне аккомпанемента в левой. В предисловии к пьесе значится следующее:

«Левая рука должна быть совершенно независима от правой. Есть моменты, когда выразительность требует, чтобы длительность определенных нот в верхнем голосе была увеличена; аккомпанемент не должен ни в коем случае меняться. Опережения и задержки в пределах такта часто служат выразительности, но если одна из рук не сохраняет неуклонного движения, они лишь порождают неприятные ансамблевые проблемы. Этот прием известен в Италии как *TEMPO RUBATO*»³.

Более десяти лет спустя подобная техника была описана в скрипичной школе Байо⁴. Она была упомянута и за пределами Парижа, например

¹ Koch H. C. Über den technischen Ausdruck: *Tempo rubato* // Allgemeine musikalische Zeitung. 10/33. 1808. S. 518 — 519; цит. по: Rosenblum. Performance Practices. P. 376.

² Le Pianiste. 1/5. 1834. P. 78

³ Montgeroult H. Cours complet pour l'enseignement du fortepiano. 2 vols. Paris, ca. 1825. Vol. II. P. 92.

⁴ Baillot P. L'art du violon. Paris, 1834. P. 136 — 137.

в фортепианном «Наставлении» Гуммеля, которое появилось в 1828 году одновременно в Вене, Париже и Лондоне. В отличие от Монжеру, у которой партия правой руки была изложена сравнительно длинными нотными длительностями и таким образом был ясно заявлен принцип несинхронности, примеры Гуммеля содержат фиоритурные мелкими нотами со сложной группировкой (по пятнадцать, семнадцать, девятнадцать и т. д.) на фоне простого триольного аккомпанемента. Иными словами, *rubato* менее очевидно для слушателя. Тем не менее общие принципы — независимость рук и точный ритм в аккомпанементе — высказаны:

«Наблюдения. В подобных пассажах должно быть отмечено:

1. что каждая рука должна действовать независимо
2. что левая рука должна сохранять строгий ритм, ибо она здесь составляет прочную базу, на которой строятся ноты фиоритур, сгруппированные по-разному, и без точного распределения относительно метра»¹.

Несинхронное *rubato*, строящееся на нерегулярной группировке множества нот мелких длительностей, описанное Гуммелем, видимо, применялось чаще, нежели тот тип, который встречается в школе Монжеру — об этом можно судить по тому, у скольких композиторов есть примеры фактуры, подобной гуммелевской.

Интересно сравнить высказывания Черни и Гуммеля. Черни описывает такие же пассажи, как в школе Гуммеля (с красочными, нерегулярно распределенными пассажами в правой руке), и утверждает, что в пределах счета должна существовать определенная несинхронность. Но он также объясняет случаи, когда аккомпанемент в левой руке должен ускоряться или замедляться, с тем, чтобы две руки совпадали в опорных долях². Делая так, он выступал за стиль игры, в корне отличный от моцартовского или дюссековского, но был, разумеется, более характерен для фортепианного искусства его времени.

О несинхронной форме *rubato* часто писали как об особенно сложной технической, предъявляющей особо высокие требования к солисту. В своих крайних формах она применялась очень небольшой группой пианистов, но сохранялась на протяжении всего XIX века и перешла в XX —

¹ Hummel J. N. Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-forte Spiel. Wien, 1828. В англ. переводе: A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions on the Art of Playing the Pianoforte. London, 1828. Part 3. P. 53.

² Czerny C. Vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschool. Op. 500. Wien, 1838 — 1839. В англ. переводе: A Complete Theoretical and Practical Pianoforte School. Lnd., 1838 — 1839. Part 3, P. 31 — 50.

в игре таких пианистов, как Падеревский, Пахман и Розенталь¹. Лишь сравнительно недавно она «впала в немилость».

Развитие ритмической гибкости в XIX веке

Пока несинхронное *rubato* продолжало сохранять свою популярность среди немногих пианистов, несших традиции конца XVIII века, около 1800 года происходят важные общие изменения в подходе исполнителей к ритму — это касается прежде всего Франции, но не только.

Париж в начале XIX века становится важным центром фортепианного искусства. Здесь появляются важные нововведения в исполнении и в записи фортепианной фактуры, которые лишь значительно позднее были усвоены пианистами в других странах Европы². Одним из новых направлений в исполнительстве стала «экспрессивная» манера, при которой не придерживались строгой пульсации. Луи Адан — важная, но несколько консервативная фигура в пианистическом искусстве тех лет — выступал против упомянутой тенденции в своем очень авторитетном руководстве 1804 года:

«Некоторые люди попытались создать направление, играя без ритма, исполняя музыку любых жанров подобно фантазии, прелюдии или капричио. Им кажется, что таким образом усиливается выразительность пьесы, в то время как таковая искажается до неузнаваемости. Конечно, выразительность требует, чтобы определенные ноты мелодии замедлялись или ускорялись; однако эти колебания должны применяться не беспрестанно, на протяжении всей пьесы, а лишь в тех местах, где томная мелодия требует более медленной пульсации, или же страстная — более оживленной. В этом случае изменения касаются мелодии, а бас должен поддерживать строгий ритм»³.

Направление, которое описывает Адан, не может быть отнесено лишь к Парижу: элементы подобного подхода обнаруживаются, например, в игре Бетховена того времени. Фердинанд Рис вспоминает, что около 1800 года Бетховен «вообще... играл свои сочинения очень капризно, хотя обычно сохранял строгий ритм и лишь порою, изредка несколько ускорял темп. Иногда он сочетал *crescendo* и *ritardando*, что

¹ Philip. Early Recordings. Part 1. P. 47.

² Rowland D. The Nocturne: Development of a New Style // The Cambridge Companion to Chopin. Cambridge, 1992. P. 32 – 49.

³ Adam L. Méthode de piano du Conservatoire. Paris, 1804. P. 160. В англ. переводе: СРТ. P. 119.

производило очень красивый и сильный эффект»¹. Ньюман утверждает, что тенденция к изменениям темпа все более явственна у позднего Бетховена². По-видимому, гибкий подход к темпу поддерживал также и Вебер: «Ритм, темп не должны быть тираническими, походить на механический стук молотка; в музыке они должны быть тем же, чем пульс — в жизни человека»³.

Однако среди пианистов венской школы многие оставались консерваторами в отношении гибкости темпа. Главным среди них был Гуммель, много писавший по этому вопросу:

«В наши дни многие исполнители стараются восполнить недостаток естественного внутреннего чувства его внешними проявлениями, как то:

1. движениями тела и неестественными вскидываниями рук;
2. постоянным звоном, производимым непрерывным употреблением педалей;

3. капризными замедлениями и ускорениями темпа (*tempo rubato*), применяемыми по всякому поводу до полного пресыщения...»⁴

Однако даже Гуммель признавал некоторую гибкость — в определенных границах:

«*Allegro* требует блеска, силы, точности исполнения и сверкающей упругости пальцев. Встречающиеся в нем певучие места могут играть в немного более спокойном темпе, чтобы придать им необходимую эффектность; но мы не должны чересчур отклоняться от основного движения, ибо если это сделать — пострадает единство целого, и пьеса окажется низведенной до пустой рапсодии...

Исполнитель не должен колебаться в ритме в каждом такте, но и в мелодичных местах, и в технических ему надо с самого первого такта брать и сохранять равномерное движение...»⁵

«Все замедления темпа в отдельных тактах и коротких отрывках мелодии, в приятных переходных разделах должны происходить почти незаметно...»⁶

Подчеркивая консервативность исполнительского стиля Гуммеля, Черни отмечал, что «Гуммель сам играл свои произведения в столь

¹ *Wegeler F. G. u. Ries F. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Koblenz, 1838. В англ. переводе: Remembering Beethoven. Lnd., 1988. P. 112.*

² *Newman W. S. Beethoven on Beethoven. Lnd., N.Y., 1988. Chapter 4.*

³ *Weber C. M. von. Tempo-Bezeichnungen nach Mälzl's Metronom zur Oper Euryanthe // Allgemeine musikalische Zeitung. 50/8. 1848. S. 127. Цит. по: Newman. Beethoven. P. 94.*

⁴ *Hummel. Instructions. Part 3. P. 40.*

⁵ *Ibid. P. 41.*

⁶ *Ibid. P. 47.*

строгом ритме, что мы почти всегда могли бы включить под его игру метроном»¹.

Между тем Париж становился центром более «экспрессивной» и «либеральной» школы, двигаясь в том направлении, которое было отмечено на заре века Луи Аданом. Одним из самых влиятельных парижских исполнителей и педагогов в 1820-е годы был Калькбреннер, и его фортепианная школа свидетельствует о симпатиях автора этому направлению. В тексте руководства упоминается, что «все окончания *кантабильных* фраз должны замедляться... при частых сменах гармонии или если модуляции быстро следуют одна за другой, движение должно быть замедлено»². В каждой пьесе из музыкальных примеров, помещенных в конце руководства, встречается по несколько случаев подобного рода. Знаменательно, однако, что в этих примерах нет указаний на ускорение темпа — соответствующим обозначениям тоже суждено было появиться, но они всегда применялись гораздо реже.

Из всех виртуозов второй четверти XIX века, поселившихся в Париже и продолжавших гастролировать по Европе, наиболее гибким подходом к ритму обладал Лист. К примеру, в 1842 году он играл перед большой аудиторией в С.-Петербурге, где его слышал Глинка. По его словам, «иное Лист играет превосходно, как никто в мире, а иное пренесносно, с префальшивым выражением, растягивая темпы и прибавляя к чужим сочинениям... множество своего собственного»³.

Темповой гибкости Лист требовал и в своем преподавании, и потому она проявилась в исполнительских стилях многих пианистов следующего поколения. Ганс фон Бюлов сообщал своей матери:

«Часто слушая игру Листа, я осознал самые главные недостатки своей игры, а именно — некоторую любительскую неопределенность, угловатость моих стремлений к свободе замысла. От всего этого мне следует полностью излечиться. Особенно в современных пьесах мне надо культивировать больше непосредственности, и после того как я освоил технические трудности пьесы, я должен отпустить себя на волю сиюминутного чувства...»⁴

Бюлов подчеркивал то же и в письме к отцу несколько лет спустя: «За последнее время я существенно продвинулся в фортепианной игре;

¹ См. сноску 1 на с. 226.

² *Kalkbrenner F. Méthode pour apprendre le pianoforte. Paris, 1830. В англ. переводе: Kalkbrenner F. Method of Learning the Pianoforte. Lnd., 1862. P. 12.*

³ *Стасов В. В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. СПб., 1896. С. 11.*

⁴ *Bülow H. von. The Early Correspondence. Lnd., 1896. P. 35.*

она приобрела гибкость и некоторый виртуозный "шик", которые ранее полностью отсутствовали»¹. Другой пианист, Уильям Мейсон, отмечал:

«Видимо, я играл застыло, однообразно. Он [Лист] сел за фортепиано и исполнил те же фразы подчеркнуто, с гибким движением, словно поток света пролился на меня. С этого момента я научился производить тот же эффект в подходящих местах почти в каждой пьесе, которую играл. Та механичность, ходульность и немзыкальность, которые были в моей игре, оказались искорененными, на всю жизнь я обрел гибкость туше»².

Лист был так уверен в необходимости темповой гибкости при исполнении, что пытался найти средства для ее записи. В 1870 году он писал:

«Касательно ускользящего *Tempo rubato*, я временно отметил его краткой ремаркой (в финале *As-dur'* ной сонаты Вебера); другие случаи применения *rubato* могут быть отданы вкусу и сиюминутному чувству талантливых исполнителей. Игра по метроному воистину утомительна и бессмысленна; темп и ритм должны объединяться с мелодией, гармонией, акцентуацией и поэзией... Но как все это обозначить? Я содрогаюсь при одной мысли об этом»³.

Еще в «Альбоме путешественника» (1835 — 1836) Лист изобрел специальные значки для обозначения небольших риторических пауз, легких задержек и (гораздо реже) ускорений темпа. Влияние Листа может быть обнаружено в гибком подходе к ритму, присущем бюловской подробной редакции фортепианных сонат Бетховена.

Не все принимали стиль игры Листа. Говорят, что Мендельсон «питал величайшую неприязнь к любым изменениям темпа, которые не были им специально помечены»⁴ и с пренебрежением высказывался о «парижской тенденции преувеличивать страсть и отчаяние»⁵. Другой немец, Фридрих Вик, был, возможно, самым последовательным критиком нового, свободного подхода к ритму. В своей книге «Фортепиано и пение» он высмеивает новейшую парижскую пианистическую моду, а именно виртуоза, лишённого хорошего вкуса и сдержанности, «запедаливающего» музыку и дико жестикулирующего во время исполнения. Важной составной частью этого «актерствующего» исполнительского стиля была, по мнению Вика, гибкость темпа. В одном особенно саркастическом месте

¹ Ibid. P. 116.

² Mason W. *Memories of a Musical Life*. N.Y., 1901. P. 99 — 100.

³ *Letters of Franz Liszt*. 2 vols. Lnd., 1984. Vol. II. P. 194.

⁴ Fuller-Maitland. *Rubato*. P. 188.

⁵ Mendelssohn-Bartholdy F. *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*. 9. Aufl. Lpz., 1882. Bd. II. S. 41; цит. по: СРТ. P. 267.

книги он спрашивает такого виртуоза (воображаемого «господина Форте»), где только тот учился играть. И сам же отвечает:

«Он вовсе не учился. Он гений. Все это идет от природы. Обучение сковывало бы его гениальность, и он бы тогда играл ясно, верно, естественно и ритмично. Это было бы дилетантством. Этот неритмичный и недисциплинированный шум — и есть то, что называют "вдохновенным пианистическим гением"».

Герр Форте гремит последовательностью экзотических аккордов на предельной скорости с нажатой педалью и без перерыва переходит в *fistoll'*ную мазурку, тяжело подчеркивая акценты. Он растягивает одну длительность, превращая ее в две четверти, и сокращает другую четверть, и так все время, пока, довольный собой, не добирается до конца...»¹

В другом месте Вик критикует другого воображаемого пианиста, который использует «эту аффектированную и сладко-томную манеру, это *rubato*, это искажение музыкальных фраз, эту ритмическую свободу, эту пустую сентиментальность»².

Вик не был единственным критиком этой нарастающей ритмической «анархии». В 1865 году, три года спустя после публикации «Фортепиано и пения», Ганслик рецензировал исполнение его дочери Клары: «По сравнению с обычным злоупотреблением *rubato*, она сохраняет почти без исключения строгое единство такта»³.

Было бы, однако, несправедливо изображать Вика и ему подобных пианистами, не допускавшими никакой ритмической гибкости. Как и Гуммель, Вик позволял ее — но в строгих пределах, критикуя также и другого гипотетического пианиста, который «слишком педантично озабочен техникой и точностью метра»⁴. В другом месте он рекомендует: «Этот пассаж я бы сыграл несколько оттягивая, но без сознательного замедления, другой — чуть-чуть быстрее»⁵. В этом отношении преподавание Вика было сходно с Черни. Последний детально перечислил многие обстоятельства, при которых темп может быть замедлен⁶, но не стеснялся в выражениях по отношению к тем, чье исполнение он полагал «неуправляемым»:

¹ *Wieck F. Clavier und Gesang. Lpz., 1853. В англ. переводе: Wieck F. Piano and Song. N. Y., 1988. P. 140.*

² *Ibid. P. 100.*

³ *Hanslick E. Music Criticisms 1846 – 1899. Baltimore, 1950. P. 50. (Курсив мой — Д. Р.)*

⁴ *Wieck. Piano and Song. P. 100.*

⁵ *Ibid. P. 133.*

⁶ *Czerny. Pianoforte School, part 3, P. 33 – 34.*

«Мы почти забыли точное соблюдение темпа, поскольку *tempo rubato* (произвольные замедления и ускорения движения) ныне часто применяется карикатурно. Например, как часто приходится слышать в наши дни, что даже первые части гуммельевских концертов (кои написаны в одном темпе) играют так: первые несколько строчек Allegro, побочная партия Andante, последующие пассажи Presto, а затем опять отдельные места без нужды затягиваются — в то время как сам Гуммель играл свои произведения в столь строгом ритме, что мы почти всегда могли бы включить под его игру метроном»¹.

Несмотря на свой осторожный подход, Черни не может заставить себя критиковать Листа: «Очень частое применение всех типов *tempo rubato* в игре Листа столь хорошо хорошо управляемо, что, подобно прекрасному оратору, он всегда остается понятным каждому слушателю»². Будучи в прошлом учителем Листа, Черни не хотел хулить своего знаменитого ученика; однако в его замечаниях кроется нечто большее, нежели снисходительная вежливость. Черни ясно указывает, что листовское *rubato* соответствовало риторичности играемой музыки. Подобные мысли высказывались более ранними авторами в XVIII и XIX веках и были в некотором роде обобщены в словах Жоржа Матиаса о *rubato*: «Его суть в колебании движения; из двух главных выразительных средств в музыке, звука и темпа, изменения затрагивают одно. То же присутствует и в искусстве красноречия, когда оратор, подвижимый определенной эмоцией, повышает или понижает голос, ускоряет или замедляет свою речь»³. Лишь те пианисты, которые могли быть обвинены в «пустой риторике», подвергались самой жесткой критике такими музыкантами, как Черни и Вик.

Шопеновское *rubato*

Когда Шопен в 1831 году приехал в Париж, там господствовал исполнительский стиль, все в большей степени культивировавший ритмическую свободу. Это направление с неизбежностью распространилось по всей Европе, и к середине столетия стиль, в котором ритм трактовался с изрядной свободой, стал самым распространенным стилем среди пиани-

¹ Czerny C. Supplement (oder vierter Teil) zum großen Pianoforte Schule. Wien, ca. 1845. В англ. переводе: Supplement to Czerny's Royal Pianoforte School. London, ca. 1845. P. 29.

² Ibid. P. 28

³ Mathias G. Preface in: *Philipp I. Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin*. Paris, 1897. P. 5; цит. по: СРТ. P. 49.

нистов. Шопен, однако, вырос в более консервативном окружении; из многих источников следует, что некоторые ритмические особенности его исполнения отличались от игры его современников. Мошелес, например, сообщал, что «игра *ad libitum*, которая у других исполнителей его музыки вырождается постоянную шаткость ритма, у него была элементом изысканной оригинальности»¹. Но какие именно ритмические свойства отличали его исполнения от игры его современников, и до какой степени? Чтобы ответить на этот вопрос, надо рассмотреть различные виды *rubato* у Шопена. Эйгельдингер выделяет три типа:

«Первый тип *rubato* [аналогичный несинхронному *rubato*, описанному выше] пришел из итальянской барочной традиции... и встречается в произведениях с широкой кантиленой. Второй, более обычный тип представляет собой текущие изменения пульсации относительно основного темпа; эти агогические модификации могут распространяться на целый раздел, период или фразу, замедляя или ускоряя музыкальный поток... Третий компонент шопеновского *rubato* связан с изменчивым ритмом мазурки»².

Рассмотрим эти три типа — правда, в ином порядке — начиная с общепризнанной практики замедлений и ускорений в некоторых тактах, с целью придать фразе определенный характер или подчеркнуть структурное членение музыкального произведения.

По-видимому, игра Шопена была действительно гибкой в этом отношении, хотя, вероятно, и в меньшей степени, нежели у многих его современников. В самих нотах Шопен часто ставит *ritardando*, *accelerando* и другие подобные ремарки — он делает это чаще, чем консервативные композиторы, вроде Мендельсона. Микули вспоминает о шопеновской ритмической гибкости в отрывке, напоминающем вышеприведенные слова Черни о Листе («прекрасный оратор», чья речь «понятна каждому слушателю»³):

«Шопен далеко не был приверженцем метрической строгости и часто применял *rubato* в своей игре, ускоряя или замедляя ту или иную тему. Но шопеновское *rubato* обладало нерушимой эмоциональной логикой. Оно всегда было оправдано усилением или ослаблением мелодической линии, гармоническими деталями, структурой фигураций.

¹ Aus Moscheles' Leben. Hrsg. von Charlotte Moscheles. 2 Bde. Lpz., 1872 — 1873. В англ. переводе: Life of Moscheles. 2 vols. London, 1873. Vol. II. P. 52.

² *Eigeldinger*, СРТ. P. 120 — 121.

³ См. сноску 2 на с. 228.

Оно было текучим, естественным и никогда не вырождалось в преувеличение или аффектацию»¹.

Между прочим, эти высказывания противоречат другим — того же автора. Так, в предисловии к своей редакции произведений Шопена Микули утверждает, что «в выдерживании темпа Шопен был тверд, и многие будут удивлены, узнав, что на его фортепиано всегда стоял метроном»². Здесь, однако, Микули пытается исправить то, что представляется ему вредной тенденцией. «Ложная» традиция исполнения произведений Шопена выросла, по-видимому, из более «прогрессивного» стиля середины XIX века, характеризовавшегося прежде всего высоким уровнем ритмической свободы:

«Существует традиция — и, надо сказать, ошибочная — представлять себе, что игра Шопена была скорее игрой спящего, чем бодрствующего, что она была едва слышной в своих постоянных *pianissimo* и *una corda*, со слабо развитой техникой и полным отсутствием уверенности, или, по крайней мере, была неясной, лишенной всякой ритмической формы из-за непрерывного *tempo rubato!*»³

Ссылки на эту традицию могут быть обнаружены в ранних источниках, например, в рецензии Ганслика на выступление Клары Шуман в 1856 году:

«Некоторые могли быть удивлены ее метрономичным исполнением середины из шопеновского Экспромта *Ges-dur*, с ярко подчеркнутым басом. Никто не будет возражать против этого, но вопрос останется открытым, выигрывает ли музыка Шопена, лишившись своей туманной ностальгии»⁴.

Сам Шопен сознательно избегал преувеличенной аффектации в исполнении: «[Шопен] требовал приверженности строжайшему ритму, ненавидел все затягивания и неуместные *rubato*, так же как преувеличенные *ritardando*. "Je vous prie de vous asseoir" ["Умоляю, сядьте"] — сказал он однажды в подобном случае с тонкой насмешкой»⁵.

Что именно понимал Шопен под «строжайшим ритмом»? Ответ, видимо, различен в зависимости от музыкального жанра. В мазурках

¹ Цитировано в: *Michałowski A. Jak grał Fryderyk Szopen? // Muzyka. 9/7 – 9. 1932. S. 74 – 75; приведено по: СРТ. P. 50. Также см. в настоящем издании: с. 142.*

² *Mikuli C.* Предисловие к его редакции сочинений Шопена (Лейпциг, 1880). Цит. по англ. переводу (Introductory Note) в издании Schirmer'a (London, 1949).

³ *Ibid.*

⁴ *Hanslick. Music Criticisms. P. 50.*

⁵ Воспоминания Фридерики Штрейхер цитированы в: *Niecks. Chopin. Vol. II. P. 341.*

продолжительность тактов была одинаковой. Но внутри них имела место большая степень свободы, на что указывает Чорли:

«Деликатность звука и гибкость пассажей у г-на Шопена восхищают слух. Он свободно применяет *tempo rubato*; в пределах такта он склонен использовать его более, нежели кто-либо из памятных нам пианистов, но тем не менее это подчинено чувству меры, так что ухо скоро привыкает к допущенным вольностям. Мы знаем, что при исполнении чужой музыки он может быть точен как метроном; в то же время его мазурки и проч. теряют половину своей характерной "дикости", если играть их без некоторой причудливости и свободы — этому невозможно подражать, но они неотразимы, если исполнитель чувствует музыку. Это мы всегда предполагали, глядя в ноты произведений г-на Шопена, теперь мы уверены в этом, услышав, как он сам их играет»¹.

Чорли говорит, что искажение ритма Шопеном в мазурках было более сильным, чем у какого-либо иного пианиста того времени — это утверждение звучало еще громче у других авторов. Ленц сравнивал игру Шопена и Гензельта: «Преимущество Гензельта при игре мазурок — это ритм и такт... Его *rubato* не такое, как у Шопена: это подчеркивание акцентов в пределах выдержанного темпа, а не радикальное изменение всей точки зрения на пьесу, так что она предстает словно увиденной в перевернутой бинокль»². Столь решительным было это «радикальное изменение», что Галле и Мейербер — к великому изумлению Шопена — полагали, будто он играл свои мазурки не в «правильном» трех-четвертном размере, а на $\frac{4}{4}$ и $\frac{2}{4}$ ³.

Однако мазурки представляли собой особый случай: обычно Шопен не был столь ритмически своевольным. При определенных обстоятельствах он очень точно выдерживал не только длину такта, но и ритмическую пульсацию, что подводит нас к третьей разновидности *tempo rubato* — *rubato*, в котором аккомпанемент сохраняет строгий ритм, в то время как мелодическая линия то забегает вперед по отношению к пульсации, то отстает от нее, вызывая несинхронность игры рук. Микули описывал это так: «Рука, ответственная за аккомпанемент, должна соблюдать строгий ритм, в то время как другая, поющая мелодию, должна освободить музыкальную мысль от всех ритмических оков, то неуверенно задерживаясь, то нетерпеливо опережая движение с

¹ Chorley H. The Atheneum. No 1079. 1 July 1848. P. 660.

² Lenz W. von. Die großen Pianoforte-Virtuososen unserer Zeit. Berlin, 1772. S. 102; цит. по: СРТ. P. 72.

³ См. СРТ. P. 72 — 73.

беспокойным воодушевлением, подобно страстной речи»¹. По-видимому, эта ритмическая особенность привлекала к себе наибольшее внимание, вероятно, по причине редкого ее проявления у других пианистов, или же из-за того, что в руках Шопена она обретала исключительные формы, а может, и по обоим этим причинам одновременно.

Мы видели, как некоторые пианисты XVIII века применяли несинхронное *rubato*, и как родившаяся еще до Шопена традиция, не прерываясь, перешла в XIX столетие. Несинхронная игра простых мелодических линий (то есть состоящих из сравнительно долгих нотных длительностей) была совершенно особым приемом, и, видимо, никогда не находила широкого распространения. Это подчеркивалось в ранних свидетельствах, но также и в некоторых других, связанных с Шопеном:

«Этот способ игры очень труден, так как он требует полной независимости обеих рук; не обладающие таковой тешат себя и других иллюзиями, играя мелодию в темпе, а аккомпанемент с отставанием, или — что еще хуже — удовлетворяются тем, что одна рука у них играет после другой. Было бы в сто раз лучше просто играть ровно, обеими руками вместе»².

Воздерживаться от использования этого приема пианистов вынуждала не одна только техническая сложность. Даже те, у кого было достаточно техники, чтобы играть в таком стиле, предпочитали не делать этого, как, например, Лист:

«В этот раз мы обрели понимание листовского *rubato*, состоящего в тонком варьировании темпа и выразительности при свободной декламации. Это в корне отличается от шопеновского принципа "взял — отдал". Листовское *rubato* — это прежде всего легкие ритмические задержки на той или иной важной ноте, что в первую очередь придает ясность и убедительность фразировке. Во время игры Лист, казалось, сознательно выдерживал темп, и таким образом не нарушались ни художественная симметрия, ни ритм»³.

Несинхронный тип *rubato* в игре Шопена в равной мере зависел и от характера мелодической линии, и от аккомпанемента. Отсюда следует, что он имел ограниченное применение — наблюдение, сделанное

¹ *Mikuli. Vorwort*; цит. по: СРТ. Р. 49.

² Высказывание Полины Виардо, цитированное в статье К. Сен-Санса: *Saint-Saëns C. Quelques mots sur l'exécution des œuvres de Chopin // Le courrier musical. 13/10. 1910. Р. 386 — 387*; цит. по: СРТ. Р. 49.

³ *Lachmund C. von. Mein Leben mit Franz Liszt. Eschwege, 1970. S. 62*; цит. по: СРТ. Р. 122. Это описание напоминает высказывания Черни (см. сноску 2 на с. 222).

Клечинским, который применил листовскую метафору («ветер играет листвой, оживляет ее, дерево остается неподвижным»¹):

«Некоторые ученики Шопена уверяли меня, что при *rubato* левая рука должна сохранять точный ритм, в то время как правая предается свободной фантазии; в таких случаях Шопен будто бы говорил: "Левая рука — дирижер оркестра". <...> Тем не менее я верю, что этот способ может применяться только в определенных конкретных случаях... В произведениях Шопена есть места, в которых не только "трепещет листва" (говоря словами Листа), но и шатается ствол. Например полонез *cis-moll* (ор. 26 № 1) — третья часть, т. 9 — 14 [58 — 63]; ноктюрн *As-dur* (ор. 32 № 2), середина [т. 27 — 50]. Можем указать также экспромт *As-dur* [ор. 29]; здесь все шатается от корней до верхушки, и тем не менее все так красиво и ясно!»²

Термин *rubato* указан Шопеном лишь в ограниченном числе мест; все они перечислены у Эйгельдингера³. Эти обозначения встречаются в произведениях, впервые опубликованных в 1832 — 1836 годах, за исключением *gis-moll'*ного полонеза и мазурки ор. 67 № 3, которые были напечатаны посмертно. После 1836 года Шопен избегал этого термина — вероятно, потому, что его не понимали современники. Лист заметил, что «поскольку ремарка ничему не учила того, кто уже знал, и ничего не говорила тому, кто не знал, не понимал и не чувствовал, Шопен позднее перестал применять ее в своей музыке»⁴. Возможно, нам не следует удивляться, что позднейшие комментаторы расходились в толковании этого термина⁵. Несмотря на все трудности в истолковании шопеновского термина *rubato*, могут быть сделаны некоторые важные наблюдения, а также возможно поставить ряд вопросов — хотя ответы на них и носят характер предположений.

Эйгельдингер утверждает, что в ноктюрне ор. 15 № 3 и мазурках ор. 24 № 1 и ор. 67 № 3, где термин встречается в первом же такте, предполагалось «агогическое» *rubato*, которое характеризуется «текущими изменениями метрической пульсации относительно основного темпа». В случаях же с ноктюрном ор. 9 № 2, Трио ор. 8, Рондо ор. 16 и Концерте ор. 21 он выступает за несинхронный тип *rubato*, впервые описанный

¹ Niecks. Chopin. Vol. II. P. 101.

² Kleczński Jean [Jan]. How to play Chopin. 6th ed. Lnd., 1913. P. 57.

³ СРТ. P. 121.

⁴ Liszt F. Chopin. 6. Aufl. Lpz., 1923. S. 115. В англ. переводе: СРТ. P. 51.

⁵ Некоторые их аргументы приведены Эйгельдингером (СРТ. P. 121).

Този и применявшийся такими пианистами, как Моцарт и Дюссек¹. Вдобавок Эйгельдингер отмечает, что среди всех сочинений, где этот термин встречается, «добрые три четверти... это жанры, связанные с польской народной музыкой» — почти всегда с мазуркой. В таких случаях подходящим представляется тот тип *rubato*, который предполагает одинаковую продолжительность такта при «растягивании» отдельных его долей. Эйгельдингер также признает возможность некоторого взаимопроникновения разных типов *rubato*.

Большинство наблюдений Эйгельдингера убедительны. Однако местами его доказательства кажутся несколько натянутыми. Это особенно видно в случаях с ноктюрном ор. 15 № 3 и мазурками ор. 24 № 1 и ор. 67 № 3, где Эйгельдингер выступает, за «текучие изменения метрической пульсации». В тот период Шопен имел обыкновение обозначать в своей музыке небольшие темповые изменения иными средствами — словами «*stretto*», «*ritenuto*», «*più mosso*» и т. д. Конечно, подобные термины, появляясь в ноктюрне и мазурках, порождают вопросы. Зачем Шопену понадобилось дублировать свои указания, пометив «*rubato*» в первом такте? Почему в таком смысле он использовал термин лишь в трех произведениях, если из обозначений в других пьесах, а также из свидетельств современников явствует, что он, подобно почти всем пианистам тех времен, часто требовал гибкого подхода к темпам? Все это заставляет полагать, что термин *rubato* в данных трех произведениях обозначал нечто иное. В частности, везде, где Шопен обозначил *rubato* — включая три вышеупомянутых пьесы — соотношение партий обеих рук может быть описано как «мелодия в дисканте с аккомпанементом в более низком регистре». (Во всех случаях мелодия одnogолосна, за исключением Рондо ор. 16, где есть дублировка, главным образом, в сексту). Более того, во всех этих случаях мелодия изложена простыми нотными длительностями: Шопен никогда не применяет термин *rubato* к местам, где мелодия украшена нерегулярными группами быстрых нот. Так что тут обязательно предполагался по крайней мере некоторый элемент несинхронного *rubato*. Однако Эйгельдингер прав, привлекая внимание к частому применению термина в жанрах, связанных с польской народной музыкой. Здесь кажется вероятным, что несинхронный стиль *rubato* должен был сочетаться с сохранением равной длительности тактов при ритмическом растягивании отдельных долей (возможность, предложенная Эйгельдингером).

¹ Ibid. P. 121. См. также выше сноску 1 на с. 217 и сноску 3 на с. 221.

Другая важная проблема, возникающая в связи с предложенной Эйгельдингером классификацией шопеновского *rubato*: чаще всего ремарка *rubato* применяется Шопеном при повторении фразы или предложения. Это позволяет думать, что Шопен представлял себе *rubato*, как своего рода украшение — действуя согласно принципу, что повторение мелодической фразы должно быть как-то изменено, «улучшено». Соответственно, более ранние проведения фразы должны играть «прямо», без таких ритмических искажений.

Наконец, действительно ли обозначения *rubato* в произведениях Шопена 1832 — 1836 гг. исчерпывают все случаи применения вышеописанных ритмических эффектов в его музыке этого периода? Разумеется, утверждать это невозможно. Ведь согласно свидетельствам современников, ритмическая свобода была гораздо шире представлена в его игре, нежели это помечено соответствующими ремарками. Возможно, эти обозначения в его ранних сочинениях относятся к местам, где предполагалась особо подчеркнутая форма *rubato*.

Заключение

Искусство Шопена относится к периоду, когда в исполнительском искусстве, особенно в Париже, в моду вошли всевозможные крайности. До некоторой степени он двигался в том же направлении, идя в ногу с новейшими течениями. В отношении ритма он, по-видимому, для выразительности сознательно менял темп в процессе исполнения, и, подобно большинству современников, помечал некоторые из этих изменений в нотах. Однако его парижские современники часто шли гораздо дальше его: из литературы известно, что многие пианисты культивировали стиль, при котором отдельные ноты удлинялись, а неизменная продолжительность такта игнорировалась. Эта тенденция сохранялась до конца XIX века и позже; в крайних формах, под руками менее талантливых пианистов, она выродилась в исполнения, казавшиеся некоторым критикам хаотичными. Шопеновская игра противостояла такой тенденции. В частности, его умение создавать впечатление ритмической гибкости в рамках строго выдержанной длины такта или пульсации — это редкое свойство, которое не позволило критикам обвинить его в суровости и прямолинейности — обеспечило ему уникальное место в истории исполнительского искусства.

Содержание

От составителя 3

ШОПЕН — ИСПОЛНИТЕЛЬ И ПЕДАГОГ

Виктор Николаев

Шопен — педагог 10

Сведения о музыкальной грамоте и воспитание технических навыков игры 10

Педагогический репертуар 20

Ученики Шопена 27

Вопросы исполнительского мастерства в методике Шопена 31

Принципиальные различия методических установок школ «блестящего» и романтического направлений 31

О программности 34

Искусство звукоизвлечения и «пения» на фортепиано 37

Темпо rubato 42

Орнаментика 45

О темпах 49

Динамика 50

Аппликатура 55

Педализация 59

Артикуляция и фразировка 63

Полифоническая техника 70

Характеристика шопеновского метода занятий 73

Ференц Лист

Шопен 85

Вильгельм фон Ленц

Воспоминания о Шопене 105

Ян Клечинский

Как исполнять Шопена 119

Александр Михаловский

Как играл Фридерик Шопен? 137

РАЗМЫШЛЕНИЯ И СОВЕТЫ ПИАНИСТОВ

<i>Артур Рубинштейн</i>	
О Шопене	143
<i>Ванда Ланговска</i>	
Шопен и французская старинная музыка	148
<i>Альфред Корто</i>	
Фрагменты из книги «Аспекты Шопена»	154
Шопен — педагог	155
<i>Константин Игумнов</i>	
О Шопене	159
<i>Надежда Голубовская</i>	
Об исполнении Шопена	163
Особенности динамики Шопена на примере Фантазии f-moll ...	163
Особенности фразировки в произведениях Шопена	168
Аппликатура	171
О темпах	172
О стилях авторских и обозначениях педали	173
<i>Лев Оборин</i>	
О Шопене. Выдержки из бесед с С. Хентовой	184

МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА ОБ ИСПОЛНЕНИИ ШОПЕНА

<i>Борис Асафьев</i>	
Шопен в воспроизведении русских композиторов	187
<i>Андре Жиг</i>	
Мой взгляд на творчество Шопена	201
<i>Григорий Коган</i>	
Заметки об исполнении Шопена	205
<i>Дэвид Роулэнд</i>	
Шопеновское tempo rubato в художественно-историческом контексте	214
Ритмическая гибкость в исполнительских стилях XVIII века ...	216
Несинхронное rubato после 1800 года	218
Развитие ритмической гибкости в XIX веке	221
Шопеновское rubato	226
Заключение	233