



Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.



ФРЕДЕРИК ШОПЕН

1810-1849

Zbiory Stowarzyszenia
I. F. 499.

Biblioteka Jagiellońska
I. F. C.



ШОПЕН

С портрета маслом работы А. Кольберга



PAŃSTWOWY NAUKOWO-BADAWCZY INSTYTUT TEATRU I MUZYKI

J. A. KREMLEW

FRYDERYK CHOPIN

ZARYS ŻYCIA I TWÓRCZOŚĆI

1949

PAŃSTWOWE MUZYCZNE WYDAWNICTWO LENINGRAD MOSKWA

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРА И МУЗЫКИ

Ю. А. КРЕМЛЕВ

ФРЕДЕРИК ШОПЕН

ОЧЕРК ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1949

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛЕНИНГРАД МОСКВА

Zbiory Stowarzyszenia
I. F. Chopin
79

Польскому народу
посвящает автор

499
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

sygn. 499
akc. Kol. 1243

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

ПРЕДИСЛОВИЕ

Монография Ю. А. Кремлева «Фредерик Шопен, очерк жизни и творчества» по своей теме актуальна и своевременна. Сто лет прошло со дня смерти Шопена, но время бессильно над гениальными произведениями одного из величайших сынов польского народа и всего славянства. Давно уже вошли они в общечеловеческую сокровищницу самых высоких достижений музыкального творчества и доныне не утратили силы своего художественного воздействия.

С давних пор музыка Шопена была любима и широко распространена в России. Но только теперь, в условиях социалистической культуры, Шопен восстает в нашем представлении во всей правде, силе, глубине и красоте своего творчества. Образ Шопена-художника озаряется новым светом. С его произведений спадает шелуха ложных толкований, связанных с чуждой нам идеологией, с неприемлемой для нас эстетикой. Польская аристократия хотела присвоить себе Шопена, придав ему обличье изнеженного, поверхностного виртуоза, баловня дамских салонов и великосветских гостиных. Буржуазное общество стремилось отнять Шопена у народа, превратив великого художника в тоскующего меланхолика, болезненного интеллигента-себялюбца. Но едва советское музыкознание коснулось изучения жизни и творчества Шопена, как раскрылся совершенно иной его облик.

Перед нами — мужественный, народный, национальный художник-патриот, возвысившийся силой своего гения до мирового значения; борец за освобождение родины; глубокий гуманист и демократ, композитор-реалист в бесконечной правдивости своей музыки, вросшей корнями в народную почву; романтик — в героической борьбе за счастье отчизны, в трагической скорби за ее судьбы, в непримиримом гневе на ее поработителя — российское самодержавие. Душевное здоровье, оптимизм, вера

в конечное торжество правды провели его через невзгоды личной жизни, через все страдания родины. *Такого* Шопена принимаем мы, советские люди. *Такой* Шопен дорог и новой, демократической Польше.

До сих пор в советском музыкознании были сделаны только разрозненные попытки марксистского истолкования личности и творчества Шопена. Книга Ю. А. Кремлева — первый капитальный обобщающий советский научный труд о Шопене. В нем в основу метода исследования положен плодотворный принцип историзма, последовательно проведенный через всю книгу.

В первой части Ю. А. Кремлев дает обстоятельно и живо изложенную сводку биографических данных о Шопене. В изобилии приведенные факты жизни и творческого пути, конечно, важны сами по себе; но еще важнее то новое освещение, которое дает им автор с позиций исторического и диалектического материализма. Все повествование развертывается на историческом фоне социально-политической и культурной жизни Европы, современной Шопену. В произведениях Маркса и Энгельса, Ленина и Сталина автор нашел для себя ценнейшие руководящие указания, касающиеся исторических судеб Польши — родины Шопена. Поставленный в рамки исторической жизни образ Шопена как человека и художника раскрывается в движении, в процессе его формирования и дальнейшей эволюции в обстановке эпохи и событий личного существования.

Шопен вступает на самостоятельный жизненный путь как жизнерадостный, общительный молодой человек с наблюдательным умом, насмешливым характером, передовыми воззрениями интеллигента, вышедшего из рядов польской демократической шляхты. Гениально одаренный музыкант, он к концу второго десятилетия своей жизни уже определился как пианист с оригинальной исполнительской индивидуальностью и как поразительно самобытный композитор с ярко выраженным национальным лицом, с горячей любовью к народу, к его музыке, которую он жадно впитывает в свое творческое сознание. Двадцати лет Шопен направляется искать славы за рубежом. Здесь его настигает тяжкая весть о трагедии, разразившейся на родине.

Ярко, с большой проникновенностью показан Ю. А. Кремлевым глубокий, неизгладимый переворот, который произвел в мировоззрении, творчестве, индивидуальном характере, во всем жизненном укладе Шопена разгром польского восстания, потрясший не одну только Польшу, но и все передовые слои русского общества. Отныне Шопен вынужден остаться до конца дней в Париже на положении эмигранта. С этим переломом совпадает наступление полной творческой зрелости Шопена. Содержание его произведений углубляется и расширяется. Мысли и чувства художника влекутся к образам любимой родины — то героико-трагическим, полным скорби и гнева, то героико-триумфальным, напоминающим о былом величии и славе отчизны, то рисующим живые, светлые, умиротворенные картины родной природы, народного быта; в них воскресают невозвратные, счастливые переживания в кругу родных, близких друзей, любимых подруг юности. В этот мир национальных художественных образов, полный глубоких помыслов, сильных чувств, проникновенных настроений, порой, на короткие

мгновения врываются чуждые отзвуки пустой, но блестящей и утонченной жизни парижских аристократических салонов.

С годами сознание композитора глубоко проникается жизнеутверждающим началом, верой в конечную победу правды. Таким предстает Шопен в последний, третий период его жизни и творчества. Но чем ближе к концу, тем чаще начинают посещать Шопена настроения созерцательности, примирения. Шопен обращается к заветам классицизма. В них он стремится найти оплот против возникших тогда новых художественных течений, клонящих музыкальное искусство, по его убеждению, к разложению.

Ю. А. Кремлев проницательно излагает в своей книге этот сложный, глубокий процесс идейно-творческой и душевной эволюции композитора, обладавшего исключительно богатым и противоречивым внутренним миром.

Биографическая часть книги служит как бы основанием главной части, посвященной творчеству Шопена. Исторический принцип, положенный в основу исследования, дает возможность проследить ход образования индивидуальных черт творческого лица композитора, их развитие и трансформацию, показать существо, происхождение и развитие всех элементов музыкального языка, форм, жанров и стиля Шопена.

Разбору подвергнуты почти все произведения Шопена; одни — рассмотрены со скрупулезной подробностью, другие — в более общей форме. Если при жизнеописании Шопена автор пользовался готовым фактологическим материалом, то в аналитической части книги он до конца самостоятелен, оригинален и опирается лишь на самую надежную основу — на музыку Шопена. Меткие выводы истекают из присущего автору глубокого чувства музыки вообще и музыки Шопена в особенности. Исходя при рассмотрении каждого произведения из поэтически-образного истолкования его идейного замысла и эмоционального содержания, Ю. А. Кремлев обращается к изучению средств музыкальной выразительности, которыми композитор воплотил в музыкальных формах свой замысел. Эти анализы весьма поучительны. Вводя в творческую лабораторию композитора, они позволяют вскрыть внутреннюю связь между музыкально-выразительными средствами и идейно-эмоциональным, образным содержанием, выявленным через них. Обобщение выводов из таких анализов может дать существенный вклад в построение музыкальной эстетики.

За самыми редкими исключениями Шопен творил только для фортепиано. Но и при таком самоограничении он остался художником масштабным: силой своего гения Шопен, как выражается Ю. А. Кремлев, и в малом умел давать многое и стал поистине великим народным, национальным композитором. Национален Шопен во всем своем творчестве, а не только в тех произведениях, где он пользуется подлинными народными мелодиями или сам создает мелодии народного склада, и не только там, где применяет народные ритмоформы, как в мазурках, полонезах.

Народным началом проникнуто все его музыкальное мышление, весь строй его психологии. На этом неоднократно, вполне справедливо настаивает Ю. А. Кремлев наперекор многим буржуазным музыковедам, которые, подходя к произведениям Шопена только с этнографических позиций, из-за

деревьев не видят леса. На примере Шопена еще раз подтвердилась истина, высказанная А. А. Ждановым: «...интернационализм рождается там, где расцветает национальное искусство... Нельзя быть интернационалистом в музыке, как и во всем, не будучи подлинным патриотом своей Родины».[1]

Таким патриотом и был Шопен всегда и во всем своем творчестве. Это — вторая отметная черта его художественного облика. Вместе со своим народом он был борцом за политическое и национальное освобождение Польши. «Пушками в цветах» называли его музыкальные произведения и советовали Николаю I запретить их в России как тайное, но сильно действующее революционное оружие. Отсюда рождались у Шопена героика и трагизм его произведений, гнев и скорбь, проникающие их, отсюда — и воспоминания о былом и чаяния будущего. Так устанавливалась связь гражданского пафоса музыки Шопена с музыкой эпохи французской революции 1789 года. Так становились созвучными Бетховену концепции и настроения многих произведений Шопена, написанных кровью раненого сердца патриота.

Иначе чувствовать Шопен не мог. Он был не только великим патриотом, но и великим гуманистом. В центре его творчества всегда стоит человек. Человеческими переживаниями во всем их бесконечном жизненном многообразии преисполнено творчество Шопена. Часто они бывают связаны с образами природы; эти образы, однако, никогда не становятся самодовлеющими. Изобразительное у Шопена неотъемлемо от выразительного; на их органическом единстве правильно настаивает Ю. А. Кремлев. Но ведущим, решающим началом всегда остается идейность. Произведений, лишенных выразительного значения, лишенных содержания, в творчестве Шопена нет.

В этом смысле вся музыка Шопена программна. Ю. А. Кремлев прав, подчеркивая эту ее драгоценную особенность. Программны произведения Шопена, конечно, не в том понимании, чтобы они развивали какие-либо сюжеты, поддающиеся литературному изложению, повествовали о каких-нибудь событиях и поступках, представляли образы действующих людей, наглядно звукописали какие-либо картины действительности. Музыка Шопена программна в смысле чрезвычайной конкретности ее идейно-эмоционального содержания, ясно ощущаемого и чувствуемого в его единстве, будет ли взят композитором какой-либо один момент душевного состояния или будет воплощен целый процесс развития цепи взаимно обусловленных, последовательно сменяющихся и целеустремленно направленных переживаний, являющих в своей совокупности единую художественную концепцию.

Эта черта была органическим свойством такого художника, как Шопен, ибо все творчество его вырастало непосредственно из наблюдений действительности, из жизни людей и природы, а не возникало опосредованно, через воздействие произведений художественной литературы или живописи. Ю. А. Кремлев убедительно доказывает это. Шопен воспринимал действительность реалистически, и произведения его носят печать реализма (разумеется, не «критического реализма»). К области бытового реализма

[1] Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), Москва, 1948, стр. 139, 140.

принадлежат многие мазурки Шопена, в которых композитор стремился к выпуклой, картинной передаче сцен деревенского музицирования и народного танца. Условно к бытовой музыке могут быть отнесены также те из полонезов, где Шопен воскрешает картины былого величия Польши, восстающие в его романтических грезах, и где яркая образность насквозь пропитана могучими токами лирического пафоса.

Гораздо важнее и ценнее другое проявление реализма в музыке Шопена — то, которому ныне присвоено наименование психологического реализма. Это — чарующая правдивость музыки Шопена, правда его музыкальных высказываний, когда расстояние между чувством, воплощенным в музыкальных звуках, и душой художника бесконечно мало, лучше сказать — его нет.

В том и другом случае реализм находит себе опору в интонациях Шопена. Одни из них подслушаны у польского народа, в других — отразился польский городской фольклор. Третьи, говоря меткими словами автора книги, это — «интонации, главная масса которых с силой гениального художественного обобщения претворяет интонации человеческого голоса». Отсюда рождается та «гармония мелодического и речитативного», то единство «поющего» и «говорящего», которыми так глубоко впечатляет мелодика Шопена.

Сила реалистической выразительности музыки Шопена ни мало не снижается романтизмом, свойственным ему в не меньшей степени, нежели и реализм. В одних случаях, например, в полонезах, романтизм несет на себе почти всю идеологическую и психологическую нагрузку; в других — это только легкое веяние романтики, придающее музыке своеобразное поэтическое обаяние. Но художник, гармонически сочетавший в своем творчестве озарения интуиции и критическую работу интеллекта (Шопен даже в самых романтических произведениях своих никогда не впадает в крайности Берлиоза и Листа), всегда преодолевает романтический субъективизм, возвышая силой гения свои индивидуальные думы и чувства до объективного, общечеловеческого значения.

Романтика Шопена в корне своем связана с необыкновенной напряженностью его патриотических чувств. Одна мысль о родине, одно представление ее образов уже высоко поднимает его чувства над обычным уровнем человеческих эмоций, устремляет их к высям идеалов свободы и счастья боготворимой отчизны. С родиной связаны самые заветные идеи творчества Шопена.

Показывая в биографической части книги, как отразился на Шопене разгром польского восстания, положивший рубеж между двумя периодами его творческого пути, Ю. А. Кремлев прекрасно говорит: «Поэт юношеского веселья и нежной мечтательности уступил место поэту гражданской скорби и патриотических надежд».

Шопен становится «эоловой арфой» национально-освободительного движения. Судьбы Польши в безотрадном настоящем, в блистательном прошлом, в романтических мечтах о будущем — вот основная творческая тема Шопена. Она получает многообразные преломления различной силы и разных масштабов в жанровых аспектах этюда, прелюда, мазурки, полонеза,

скерцо, баллады, фантазии, сонаты. Так утверждаются в музыке Шопена, в качестве ее ведущих тем, героика борьбы, социальный трагизм, гневное обличение, моральное негодование, патриотическая скорбь и, как контраст, героика триумфа, пышность торжественных шествий, ликующие фанфары славы. Лирик беспредельной искренности, Шопен выступает здесь уже как мощный драматург с определенно программными художественными концепциями; романтические контрасты, антитезы становятся его драматургическим методом, принципом развития замыслов. Мастер музыкальной миниатюры с ювелирной отточенностью деталей, Шопен пишет крупной кистью широкие полотна своих национально-исторических картин — полонезов и баллад.

Новым в истории музыки было такое содержание, но еще необычнее было его музыкальное воплощение. Шопен был художником-новатором. Новым, прежде всего, был его музыкальный язык. Главенствующее начало в нем — мелос, песенность. В этом Шопен — славянский композитор. Тут Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский — его родные братья. Поразительна протяженность мелоса Шопена, широкое дыхание его вдохновенных мелодий. Неповторимо их индивидуальное своеобразие, неподражаема чарующая прелесть их очертаний, исключительно глубока их впечатляемость.

Но не одна только мелодия поет у Шопена. Все поет у него — поет богатейшая, прихотливая орнаментика, которая никак не ограничивается функцией украшения, а выполняет активную, динамическую роль. Поет гармония Шопена, поют его аккорды, поют подголоски, уснащающие ткань его музыки. Даже басовый голос — и тот поет (Ю. А. Кремлев правильно говорит о «мелодизации баса»).

Мелодическое и гармоническое своеобразие музыки Шопена усиливают народные лады, обильно применяемые им; именно отсюда истекают особенности шопеновских мелодических оборотов, гармонических последований, модуляционных приемов, кадансов.

Все эти богатства музыки Шопена — от народа. От народа же композитор заимствовал оригинальность и жизненность ритмов. Наконец, как наглядно доказывает Ю. А. Кремлев, Шопен в некоторых своих произведениях пользовался и народными принципами формообразования.

Новатором был Шопен и в области музыкальных жанров и форм. Не столько создавал он новые жанры, сколько переосмысливал унаследованные, но так глубоко, что они приобретали характер новых жанров. Так произошло, например, со скерцо, превратившимся из «шутки» в «волнующую романтическую поэму»; так этюды приобрели значение глубоких поэтических концепций; баллады, широко раздвинувшись по формам, стали «драматическими сказаниями о родине»; полонезы, далеко отбросив функцию танца-шествия, разрослись в монументальные формы национальных героических, трагических или триумфальных поэм и т. д. и т. п. Ю. А. Кремлев обстоятельно, во многом превосходно раскрывает своими анализами существо новаторских достижений Шопена в затронутых им жанрах, даже в жанрах, представленных в его творчестве единичными произведениями, как фантазия, баркарола, тарантелла, болеро, колыбельная.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Столь же творчески, с гениальной убедительностью Шопен подошел к переосмыслению и трансформации традиционной формы сонаты, а также форм концерта и рондо. Но новаторство Шопена ни в какой мере не было нигилистическим попранием художественных заветов прошлого. «Во всех формах и жанрах, — пишет Ю. А. Кремлев, — Шопен с громадной глубиной и последовательностью использует наследие классиков».

Еще в одном, важнейшем качестве Шопен — наследник классиков.

«Не все доступное гениально, но все подлинно гениальное доступно, и оно тем гениальнее, чем оно доступнее для широких масс народа», — так говорил А. А. Жданов на совещании музыкальных деятелей.[1]

Один из мировых классиков, Шопен — подлинно гениален, но он доступен, понятен народу, как доступны, понятны народу и русские классики.

Много точек сближения существует между ними и Шопеном, и Ю. А. Кремлев не упускает случая указывать на эту близость. Ее общей подосновой служит славянство. Ю. А. Кремлев повсюду отмечает славянские элементы в музыке Шопена и сопоставляет их со славянскими чертами русских классиков — Глинки и Чайковского. К этим двум именам следовало бы еще добавить имена Римского-Корсакова, Мусоргского, Лядова, Скрябина, Рахманинова. Музыкальные славянизмы в обилии встречаются и у Верстовского. Эти общие Шопену и русским композиторам славянские начала ярче, виднее всего проявляются в интонациях их музыки, на что и указывает автор книги. Но если вдуматься глубже, славянское начало таится в самом строе славянской психологии, в этических принципах представителей славянства, в эстетике славянских художников. Но это — большая исследовательская тема, выходящая за рамки книги о Шопене.

Глубокое восхищение музыкой Шопена не препятствует Ю. А. Кремлеву видеть противоречивость идеологии и художественных взглядов Шопена, непоследовательность и ошибки его жизненного поведения, уступки эстетическим вкусам польской аристократической эмиграции, тлетворные влияния буржуазного уклада парижской общественной жизни. Изучая последний период творчества Шопена, исследователь не скрывает наступающего распада реалистических основ, снижающего ценность некоторых произведений этого времени, отмечает появляющееся тогда же ослабление связей шопеновской музыки с польским фольклором, возникновение в ней надуманности и признаков разложения формы. Эти противоречия, ошибки, недостатки были неизбежны в социально-политических и бытовых условиях июльской монархии и длительного отрыва композитора от родной почвы. Не отметая этой более слабой части творчества Шопена, все же носящей неповторимую печать его личности, мы признаем все величие и богатство того поистине неоценимого художественного наследия, что оставил человечеству гениальный польский композитор.

Всестороннее изучение и критическое освоение этого наследия — задача советских музыкантов. Талантливая книга Ю. А. Кремлева закладывает фундамент ее решения. Труд этот ценен не только абсолютной весомостью

[1] Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), Москва, 1948, стр. 143.

его большого содержания. Не менее важна в нем постановка общих музыкально-эстетических проблем и вопросов, тесно касающихся творчества самого Шопена. Таковы вопросы изучения жанров, форм, стиля, элементов музыкального языка, фактуры, наконец, эстетики Шопена в целом. Исследования советских музыковедов в этих направлениях должны глубоко научно, по-марксистски раскрыть мировое значение Шопена.

Есть еще одна задача — задача советских пианистов. Им предстоит развить основы советского стиля исполнения произведений Шопена. Ложные традиции, унаследованные от буржуазно-капиталистической культуры, должны быть окончательно сняты и вместо них утверждены те идеологические, художественные, технические принципы, которые диктуются коммунистическим мировоззрением и марксистско-ленинской эстетикой и должны истекать из подлинной мысли, подлинного музыкального текста самого Шопена, столь искаженного многочисленными редакторами печатных изданий его сочинений. Творческая работа в этом направлении уже начата советскими пианистами. Победы, одержанные ими в Варшаве на всемирных конкурсах имени Шопена, доказывают, что избранный советскими пианистами путь решения задачи — правилен.

На вступительных страницах своего труда Ю. А. Кремлев пишет: «Цель книги — побудить желающих к дальнейшему самостоятельному, активному изучению музыки Шопена в ее живом звучании». Глубокая любовь к творчеству Шопена, пронизывающая монографию Ю. А. Кремлева, вдумчиво-чуткий анализ произведений композитора, воодушевленное изложение действительно способны побудить читателя последовать желанию автора.

Директор Государственного научно-исследовательского института театра и музыки член-корреспондент Академии Наук СССР

профессор А. ОССОВСКИЙ

ОТ АВТОРА

Книга о Шопене была написана в 1938 году, но по ряду причин издание ее задержалось и осуществляется только сейчас. Пересмотренная и ныне заново отредактированная, книга состоит из двух частей, включающих биографию и анализ творчества. В первой части дано сжатое, но содержащее все наиболее существенные моменты жизнеописание Шопена на фоне общественно-политической, идейной и художественной жизни его времени, главным образом, Варшавы и Парижа.

В изложении и истолковании событий и фактов жизни Шопена различными биографами существует немало противоречий. Документация в ряде случаев бедна или вовсе отсутствует. Автору пришлось сопоставлять многие данные, высказывания, косвенные доказательства или свидетельства, чтобы притти к тем или иным выводам и оценкам.

Однако все эти сопоставления, разумеется, не могли быть изложены в тексте книги, так как загромоздили бы его множеством ссылок и чрезмерно затруднили бы чтение. Ссылки даны лишь в самых важных случаях, там, где без них совершенно нельзя обойтись.

Вторая часть — анализ творчества Шопена — рассчитана на музыкально-подготовленного читателя. В этой части — две вступительные главы и разбор сочинений Шопена. Разбор построен не по жанровому принципу, а по принципу историко-хронологической последовательности.

Автор убежден, что широко применяемый в буржуазной музыковедческой литературе метод жанрового изучения творчества Шопена (как и других композиторов) является в корне порочным и не отвечающим элементарным требованиям науки.

При этом «методе» чисто формальные признаки (принадлежность того или иного произведения к жанру мазурки, вальса, сонаты, концерта и т. п.)

ставились во главу угла, что приводило к спутыванию хронологии, искажению исторической последовательности и к полному непониманию хода идейного развития шопеновского творчества.

Конкретный поясняющий пример — фортепианные сонаты Шопена. Сторонники жанрового метода объединили бы их анализ в отдельной главе. Между тем, эти три сонаты (c-moll, b-moll и h-moll) весьма различны. Они принадлежат к разным периодам творчества, отражают различные идеи и художественные образы.

Соната c-moll ор. 4 должна рассматриваться в обзоре первого периода творчества, в окружении таких произведений, как рондо ор. 5, фантазия ор. 13, трио ор. 8 и т. д.

Соната b-moll ор. 35, относящаяся ко второму периоду творчества Шопена, находится в идейном и образном родстве с этюдом ор. 10 № 12, этюдом ор. 25 № 11, полонезом es-moll, «Польской погребальной песней» и т. д.

Наконец, соната h-moll ор. 58, отличающаяся по характеру своих музыкальных образов и от сонаты ор. 4 и от сонаты ор. 35, близка тем сочинениям, которые, как и она, возникли в третьем периоде творчества Шопена (баркаролле, полонезу-фантазии и т. п.).

Только придерживаясь исторического, а не жанрово-формального изучения музыки Шопена, мы поймем идейно-художественный путь развития этой музыки, все ее изменения, часто очень медленные, постепенные, а иногда и внезапные, скачкообразные (как, например, в начале второго периода).

Автор касается, так или иначе, почти всех произведений Шопена. Однако в книге приведены лишь избранные аналитические данные, так как детальное изложение всех аналитических материалов заняло бы в 5—10 раз больше места. В целях большего удобства и легкости чтения пришлось также отказаться от целого ряда аналитических «оправдательных документов», т. е. подробных подтверждений со ссылками на аналогии и т. п. В противном случае текст книги неминуемо утяжелился бы множеством примечаний.

Отбор и распределение аналитических материалов происходили иногда по принципу многообразия, т. е. с целью выделения все новых черт и оттенков, иногда по принципу повторяемости, т. е. с целью более убедительного доказательства высказанных положений. В связи с этим анализы различны по своим приемам и составу: в каждом из них подчеркивается то, что по мысли автора наиболее существенно для понимания данного произведения или роли и места его среди других произведений Шопена. Автор сознательно строил третью, четвертую и пятую главы второй части книги отнюдь не как сумму отдельных, независимых и самостоятельных анализов, но как единую цепь последовательного изложения, состоящую из множества звеньев.

Добавлю, что автор является убежденным сторонником того взгляда (отстаивавшегося покойным академиком Б. В. Асафьевым), согласно которому никакие музыковедческие разъяснения не могут заменить *самостоятельного* изучения музыки в ее живом звучании.

Цель книги — не представить готовые догматические выводы, а побудить желающих к дальнейшему, активному изучению музыки Шопена.

Не избегая нигде обобщений, определенных итоговых выводов, автор, однако, стремится не ограничиваться ими. Стоит ли добавлять, что при чтении анализов следует обязательно пользоваться нотными текстами Шопена. Нотные примеры даны лишь в наиболее необходимых, наиболее типических случаях.

Всем лицам, оказавшим то или иное содействие в работе над книгой и ее издании, автор приносит свою благодарность.

Ленинград, февраль 1949 г.



ЖИЗНЬ

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1787—1815

Процесс ликвидации феодализма и развития капитализма является в то же время процессом складывания людей в нации.

И. Сталин

В 1787 году (вероятно, во второй его половине) на улицах Варшавы появился молодой уроженец французской деревни Марэнвиль (в Вогезах) шестнадцатилетний Николай Шопен, сын лотарингского крестьянина — каретника и виноградаря.[1] Что привлекло его на берега Вислы — остается невыясненным.

Польша переживала в то время один из трагических периодов своей истории. Страна, некогда могущественная, расплачивалась теперь за развал государственной системы, за последствия векового хозяйничания дворянства (шляхты) с его «золотой свободой» и феодальным самоуправством, за отсталость промышленности и расхлябанность военной организации.

Идеализация подобной «свободы» ярко выразилась в шляхетской поговорке, возникшей еще в начале XVIII века: «Polska nierządem stoi» (т. е. «Польша держится беспорядком»). Пресловутое правило «свободного вето» как бы символизировало суть государственного устройства старой Польши: любой из делегатов-дворян мог своим запретом аннулировать решение целого сейма! Понятен отсюда афоризм Ж. Ж. Руссо по поводу польского сейма: «rien ne la domine, mais rien ne l'obéit» (т. е. «ничто над ним не господствует, но и ничто ему не подчиняется»).

[1] Происхождение отца Шопена удалось установить лишь недавно на основании случайно найденных документов (см. книгу Ed. Ganche. Voyages avec Frédéric Chopin, Paris, 1934). Эд. Ганш отыскал даже дом его дедов, еще стоявший в 1930 г.



Варшава
Общий вид со стороны Ордынатского дворца (1772 г.)
С картины Б. Беллотто (Гатчинский дворец-музей)

В конце XVIII века обессиленная Польша со своей беспечной, прожигавшей жизнь шляхтой стала объектом вмешательства окружающих государств. На этой почве столкнулись интересы России, с одной стороны, Пруссии и Австрии — с другой. Пруссия и Австрия выказали чисто захватнические, завоевательские аппетиты, тогда как Россия (в лице Екатерины II) стремилась закрепить свои позиции в Польше. Расслоение шляхетского класса довершило подготовку национальной катастрофы.

В 1772 г. произошел первый «раздел» Польши.

Крупнейшие мыслители за рубежом не раз обращали свое внимание на Польшу. Государственная анархия и коррупция части шляхты, значительные слои которой стали продавать свои голоса всесильным, равнодушным к судьбам родины магнатам, вызывали удивление и возмущение этих мыслителей. Руссо не понимал, как столь странно организованное государство существует. Аббат-вольнодумец Мабли писал о шляхте: «... я не могу видеть без некоторого рода страха это многочисленное дворянство, властительное, хотя и униженное, то есть дерзкое, мстящее в народе за унижение, с каким оно ползает в ногах вельмож, коих оно ненавидит, — полное своих старых предрассудков, незнакомое с обязанностями гражданина».[1]

[1] Цитир. по Н. Карееву. «Падение Польши» в исторической литературе. СПБ, 1888, стр. 74.



Варшава
Краковское предместье со стороны Нового места (1775 г.)
С картины Б. Беллотто (Гатчинский дворец-музей)

Некоторые попытки реформ польского государства были предприняты наиболее трезвыми и дальновидными польскими деятелями уже в середине XVIII века.

Грозный удар 1772 г. усилил сознание их необходимости. Как раз в это время из Франции стали проникать веяния новой философии. Работы энциклопедистов становились все более популярными среди польского общества. В Польше пробуждался дух буржуазного просветительства и национального самосознания.

Некоторые помещики переводили своих крестьян с барщины на чинш (род оброка). Была проведена реформа школ. Несколько оживилась торговля и промышленность. Но до решающего оздоровления все-таки было далеко. Магнаты продолжали политику «распродажи» страны, а шляхта, отделенная стеной ненависти от народа, была бессильна, да и не хотела возглавить борьбу за национальную независимость.

Крестьянство бедствовало ужасающе. Характерны следующие строки одного француза-республиканца, написанные им через двадцать лет после первого раздела: «Путешественники, пересекающие Польшу, наблюдали, конечно, большое число животных, обладающих, как и поляки, двумя ногами и двумя руками, не имеющих перьев, работающих, пашущих и собирающих урожай для их господ. Эти полезные стада обозначаются именем

польских крестьян. Этот класс кажется навеки обреченным труду и страданию... их жизнь подобна медленной смерти, вечной агонии. Я никогда не видел, чтобы польский крестьянин смеялся».[1]

Но даже эти забитые, потерявшие человеческий облик крестьяне внушали смертельный страх правящим классам Польши. Бывший польский король Станислав Лещинский пояснял в свое время необходимость улучшить положение крестьян следующим образом: «Так как естественно сотрясать тяжкое и суровое ярмо, то не может ли случиться, что народ сделает усилие, чтобы вырваться из оков нашей тирании?».[2]

Глубина и острота социального неравенства в Польше выражались крайними контрастами богатства знати и нищеты народа.

Даже в начале XIX века, по сообщению одного путешественника, большинство польских дворов, за исключением столичных, поражало своей бедностью и неряшливостью.[3]

Во время же прибытия Николая Шопена в Варшаву и польская столица стояла на низкой ступени благоустройства. О ней один путешественник свидетельствует: «Улицы широки, но плохо замощены, церкви и публичные здания велики и роскошны, дворцы знати многочисленны и блестящи, но большая часть домов, особенно в предместьях, суть низкие, плохо построенные деревянные хижины» (Niecks, стр. 19).

Николай Шопен занял в Варшаве должность бухгалтера французской табачной фабрики. Дела этого предприятия должны были пойти особенно хорошо с 1788 г., когда в Варшаву нахлынули многочисленные провинциальные делегаты «четырехлетнего сейма».

В долгих дебатах на сейме пытались изыскать средства для упрочения государственной власти и предотвращения неминуемой опасности нового раздела. В итоге была выработана конституция 3 мая 1791 г., которая наметила возможности развития буржуазной экономики и культуры. Образ «прекрасного мая» запечатлелся позднее в польских народных песнях, прославлявших эту далекую, померкнувшую зарю свободы. Благодаря конституции 1791 г. Польше, по словам Энгельса, удалось «водрузить знамя французской революции на берегах Вислы — акт, которым она поставила себя гораздо выше всех своих соседей. Старое польское хозяйство было этим уничтожено; несколько десятилетий спокойного, не нарушаемого извне развития, — и Польша стала бы самой передовой и самой могущественной страной к востоку от Рейна. Однако державам, участвовавшим в разделе, не могло понравиться то обстоятельство, что Польша снова поднимается, а тем более то, что она поднимается путем внедрения революции на северо-восток Европы».[4]

Против конституции ополчились к тому же реакционные слои шляхты, руководимые магнатами. Организовав конфедерацию в местечке Тарговице, реакционеры обратились за «помощью» к России.

[1] Цитир. по S. Araminski. Histoire de la révolution polonaise. Paris, 1864, стр. 158.
[2] Там же, стр. 161.
[3] Fr. Niecks. Fr. Chopin, Leipzig, 1890, том I, стр. 18. См. также П. Д. Описание Варшавы и ее окрестностей. Варшава, 1850.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XV, стр. 219.



Тадеуш Костюшко
(1746—1817)
С литографии А. Моринского

Екатерина II двинула в Польшу свои войска, польская армия была разбита, и в 1793 г. наступил второй раздел Польши (Россией и Пруссией).

В связи с войной дела табачной фабрики пошли плохо. Николай Шопен думал было вернуться во Францию, но болезнь задержала его в Варшаве. По выздоровлении ему привелось участвовать в наиболее трагических событиях польской истории XVIII столетия.

Вскоре после второго раздела — в результате острого недовольства польских патриотов и роста «якобинских» настроений в мещанстве — вспыхнуло польское восстание. Тадеуш Костюшко, недавний участник борьбы



Варшава
Предместье города — Прага (1790 г.)
С литографии М. Яблонского

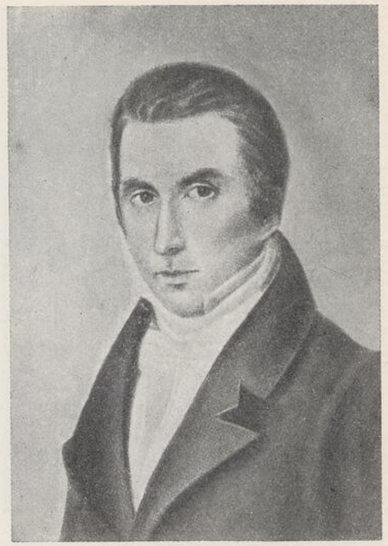
за независимость Америки, стал его вождем. Патриотическое возбуждение поляков достигло предела. Освободительный дух революционной Франции реял над Польшей. Ее лучшие сыны примкнули к восстанию и вливались в ряды армии. В этих рядах оказался и Николай Шопен, давно увлеченный идеями конституции 1791 г. и готовый бороться за свободу своей второй родины. Казалось, для Польши наступают лучшие времена. Но классовый эгоизм шляхты опять погубил дело. В разгаре восстания и национально-освободительной войны Костюшко не решился порвать со шляхтой и встать на сторону крестьянской революции. А против воли народа победить было невозможно. Костюшко просил помощи у Робеспьера, но тот отказал ему, ибо французская якобинская республика не сочувствовала польской шляхте.

Когда же люди из народа расправились с несколькими ненавистными им изменниками-шляхтичами, Костюшко велел их казнить. Крестьяне не были освобождены (поскольку «Поланецкий универсал», опубликованный Костюшко и объявивший крестьян лично свободными, не имел практического значения). Это решило неудачный исход восстания. Влияние «польского якобинца» Гуго Коллонтая оказалось бессильным. Небольшая армия Костюшко, несмотря на его блестящие военные таланты,

не смогла устоять против соединенных войск русских, пруссаков и австрийцев. В бою около деревни Мацейовицы Костюшко был ранен и попал в плен. После этого героический порыв Польши к свободе доживал последние месяцы. Крестьяне отошли от национально-освободительной борьбы. В день взятия варшавского предместья — Праги (4 ноября 1794 г.) Николай Шопен, имевший уже чин капитана, едва не погиб. Лишь за несколько часов до разгрома его роту, находившуюся в Праге, сняли с позиций.

Варшава пала, наступил третий, окончательный раздел Польши (1795).

«В чем заключается, — писал Маркс, — неумолимая железная необходимость, которая в мгновение ока уничтожила Польшу? В распаде дворянской демократии, покоящейся на крепостном праве, т. е. в возникновении крупной аристократии внутри дворянства. Это было шагом вперед, поскольку являлось единственным путем выйти из изжитого состояния дворянской демократии. Какое последствие это имело? То, что железная пята истории, т. е. три самодержца Востока, поработила Польшу. Аристократия принуждена была заключить союз с заграницей, чтобы покончить с дворянской демократией».[1]



Николай Шопен
(1770—1844)
С портрета А. Мирошевского

Легко представить тяжелые чувства 24-летнего капитана. Он вновь думал о возвращении во Францию, но возобновившаяся болезнь опять помешала его отъезду. Это, видимо, был туберкулез, который, став позднее наследственным в семье Шопенов, свел в могилу как Фредерика, так и его младшую сестру Эмилию.

За время восстания Костюшки жизнь Николая Шопена выбилась из колеи. Теперь, оставшись в Польше, он решил приискать себе новую работу, пользуясь своим знанием французского и немецкого языков. Занявшись преподаванием, Николай Шопен вскоре получил в Варшаве известность прекрасного педагога.

Он получает (1795) место домашнего воспитателя у жены старосты Лончинской, переселяется в Чернеев и дает там уроки двум сыновьям

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., том VI, стр. 396—397.



Юстина Шопен (урожд. Кжижановская)
(1780(?)—1861)
С портрета А. Мирошевского

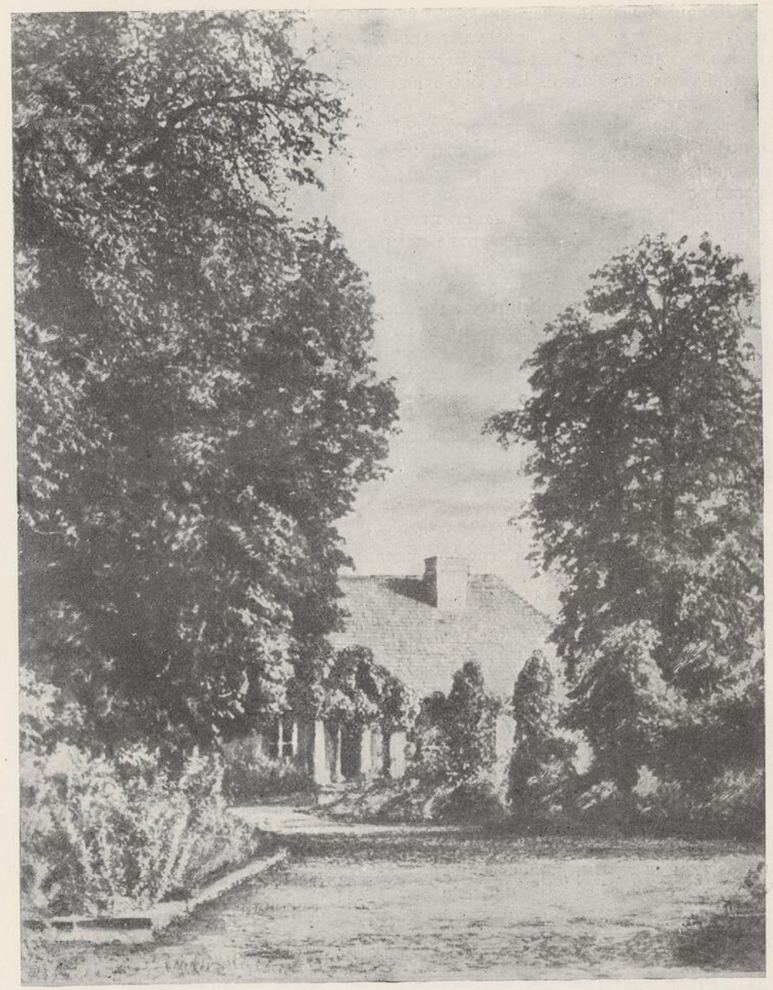
Лончинской и двум сестрам Лончи́нского. В доме старосты происходит важная для последующей жизни Н. Шопена встреча его с графиней Людвикой Скарбек. Видимо ценя педагогический талант Шопена, Скарбек настаивает на том, чтобы он сделался воспитателем ее детей. В 1802 г. Николай Шопен оставляет дом Лончинской и переезжает в именье Скарбков под Варшавой — Желязову Волю.

Здесь он познакомился с молодой бедной родственницей графини Скарбек, Юстиной Кжижановской, которая занимала в доме должность экономки. Возникла взаимная привязанность, и 2 июня 1806 г. молодые люди обвенчались.

Юстина Кжижановская оказалась прекрасной женой и хозяйкой. Она составила семейное счастье Николая Шопена. Сохранились сведения о ее доброте, заботливости, домовитости. Кроме этих полупреданий и кроме портретов Юстины, мы почти не располагаем данными о ней; немногие сохранившиеся письма ее к сыну, хотя и трогательно нежны, но незначительны и случайны. Все же есть основания предполагать наличие у матери Шопена задатков талантливости. Несмотря на свою подчеркнутую смиренную набожность, она обладала, особенно в молодости, известной живостью темперамента. До замужества Юстина любила петь и танцовать с деревенскими девушками. Она неплохо играла на рояле и прекрасно владела французским языком.[1] Думается, решающую роль в формировании ее личности сыграла жизнь на положении бездомной бедной родственницы у Скарбков. Мягкий характер не искал борьбы, но выработал способность применяться к условиям жизни. Лучшие задатки ушли вглубь, и Юстина пыталась найти свое счастье в скромной и безупречной семейной преданности.

Отца композитора мы знаем лучше, чем его мать — благодаря довольно многочисленным сохранившимся письмам Николая Шопена. В юности, как уже говорилось, он впитал немало ярких и бурных впечатлений. С годами они улеглись в его душе, подернулись покровом покорности судьбе, несколько грустного стоицизма.

[1] О матери Шопена см.: F. Hoesick, Chopin, Życie i twórczość, Warszawa, 1910—1911, том I, стр. 12—15 (в дальнейшем сокращенно: Hoesick, Ż. i t.); Vuillermoz, La vie amoureuse de Chopin, Paris, 1927, стр. 23.



Желязова Воля
Дом, где родился Фредерик Шопен
С фотографии Института Шопена в Варшаве

Главные черты, очевидные в характере Николая Шопена, — это спокойствие, уверенность, рассудительность, ясность. Он словно установил правила жизни и старался неукоснительно следовать им, избегая всяких сомнений и колебаний. Что было под покровом этой ясности, — остается догадываться.

Ведь покинув навсегда (и, может быть, тайно) свою родину (Францию) в юности, Николай Шопен не только порвал связь с родителями, но даже тщательно скрывал от жены, детей и польских знакомых истинное место своего рождения (называя себя уроженцем Нанси). Неизвестно и вряд ли когда-нибудь станет известным, какую душевную драму скрывало в себе это «отречение» отца композитора от его родителей, лотарингских крестьян.

Так или иначе, но чувство жизненного долга, как он его понимал, неизменно руководило Николаем Шопеном. Он был спокойно постоянен в семейной жизни, разумно строг в педагогической практике; он позднее держался с полным достоинством, когда после восстания 1831 года материальное положение семьи сильно ухудшилось в связи с походом самодержавной реакции на польскую культуру; столь же спокойной была и его смерть.[1]

В своей размеренной трудовой жизни Николай Шопен находил и удовлетворение и твердую опору среди невзгод. Он, видимо, высоко ценил личную независимость.

Николай Шопен был живым, впечатлительным человеком. Известно, что он пробовал писать стихи, любил играть на флейте, а позднее на скрипке, когда болезнь легких и сердца сделала игру на флейте невозможной.

Своими любительскими музицированиями он так дорожил, что даже обижался, если родные дружески подсмеивались над его участием в камерных домашних вечерах.

Вероятно, еще с молодости у Шопена сохранилась большая любовь к французской литературе. В его комнате в Желязовой Воле находились полки с книгами исключительно французскими. Письма его написаны прекрасным французским языком. Любопытно, что излюбленным вечерним чтением его были Руссо и особенно Вольтер,[2] который позднее так сильно привлекал его единственного сына.

По словам графа Скарбка (в его «Мемуарах»), Николай Шопен не был «ни эмигрантом, ни полупосвященным ксендзом, какими в то время являлись, в своем большинстве, французские гувернеры, придавшие воспитанию польской молодежи столь ненациональное направление... Он был человеком честным, нравственным и, посвятив себя воспитанию польских юношей, отнюдь не ставил себе задачей преобразовать их во французов и внушить им господствующие во Франции принципы. Уважая поляков и будучи благодарным земле и людям, среди которых он нашел гостеприимство, он прямодушно отдавал им долг благодарности, воспитывая из вверенных ему молодых людей полезных граждан Польши».[1]

[1] Яркую характеристику Н. Шопена — см. M. Karłowicz. Niewydane dotychczas Pamiątki po Chopinie, Warszawa, 1904, стр. 194—200 (письмо А. Барцинского Ф. Шопену).

[2] В письмах к сыну Николай Шопен ссылается и на Руссо («Исповедь») и на Вольтера («Кандид»). См. Karłowicz, стр. 133 и 155.



Варшава
Краковское предместье (начало XIX в.)
С гравюры Ю. Шюблера

Первая дочь Николая и Юстины Шопенов, Людвика, родилась в 1807 г., а сын Фредерик — 1 марта 1810 г.[2]

В октябре 1810 г. семьи Скарбка и Шопена переехали в Варшаву. То было время империи Наполеона, когда беззастенчивый диктатор заигрывал с Польшей; сформировав в 1807 г. Варшавское княжество, Наполеон лицемерно обещал полякам всякие блага и свободы, а на деле пользовался Польшей как удобным плацдармом и источником людских резервов для армии.

Бесконечные переходы и постои французских войск потревожили Скарбков в их имении и заставили переселиться в Варшаву. Были, вероятно, и другие причины переезда — прежде всего, желание познакомить подрастающих детей с польской столицей. Жизнь Варшавы в это время носила яркий отпечаток неспокойного, бурного исторического периода.

[1] Hoesick (Ż. i t.), I, 9—10.

[2] О годе рождения композитора долгое время спорили; во многих старых биографиях неправильно указываются даты 1809, 22 февраля 1810 и др. Дата 1 марта установлена недавно Б. Э. Сыдовым [см. журн. «Ruch muzyczny», 1948, № 10 (64)]. Две другие сестры Шопена родились: Изабелла в 1811 г., а Эмилия в 1813 г.

Потрясающие контрасты богатства и нищеты сохранились. Перед глазами путешественников стояли и блестящие дворцы в итальянском вкусе, и жалкие хижины, казалось, готовые ежеминутно обрушиться на головы их обитателей, — поразительное сочетание «азиатского великолепия с гренландской грязью».

Люди всевозможных национальностей и общественных положений толпились на улицах. Тут были и длиннобородые евреи, и монахи, и монахини различных конгрегаций. Встречались турки, греки, немцы, французы, русские, итальянцы. Молодые польки, одетые в светлые шелковые платья, болтали друг с другом в окружении блестящих поляков-шляхтичей в ярких национальных кафтанах с горделивыми усами и саблями на боку. Молодые модники щеголяли парижскими нарядами. Полиция достаточно терпимо относилась к народным увеселениям. По улицам бродили люди с пляшущими медведями, с верблюдами и обезьянами. Элегантные экипажи останавливались, чтобы их седоки могли позабавиться видом зверей или повеселиться зрелищем театра Петрушки.[1]

С переездом в Варшаву сильно изменилась жизнь Шопенов. Николай Шопен получил место преподавателя французского языка в варшавском лицее (в 1812 г. он занял ту же должность в артиллерийской и инженерной школах).

В правом крыле Казимирова дворца (б. Дворец кадетов), где в то время помещался лицей, Шопену была предоставлена довольно большая казенная квартира.

Однако жалованье лицейского преподавателя было невелико, деньги выплачивались неаккуратно, и это заставило Николая Шопена обратиться к изысканию дополнительных средств к существованию.

В поисках заработка он устроил у себя на дому частный пансион для лицеистов, сыновей дворянских семейств, не живущих в столице.

Педагогические способности Николая Шопена, его выдающиеся качества строгого, весьма требовательного к ученикам, но справедливого воспитателя привели к тому, что открытый им пансион стал пользоваться заслуженным успехом и вскоре получил известность в Варшаве.

Так началась общественная педагогическая деятельность Николая Шопена, опиравшаяся на быстрый подъем национальной культуры, на рост и развитие польского просвещения.

[1] F. Niecks, I, 20.

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

ГЛАВА ВТОРАЯ

1816—1825

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой,
Над нами царствовал тогда.

А. Пушкин

В младенческом возрасте Фредерик Шопен плакал, слушая музыку, — нервная восприимчивость рано дала себя знать.

Горячая любовь к музыке вскоре пробудилась в ребенке и проявлялась различно: то он с интересом рассматривал и нажимал фортепианные клавиши, то подолгу вслушивался в игру матери на рояле, прильнув к ее коленям, то ночью выскакивал из постели и, пробравшись в темноте к инструменту, подбирал слышанные днем мелодии.

Пока детский ум впитывал разносторонние впечатления, охраняемый от всяких горестей ревностными заботами родителей, в Европе бушевали великие исторические события.

Пала империя Наполеона. Русские армии двинулись на Париж, а Варшава трепетала, опасаясь кары за сочувствие польской шляхты к низверженному Бонапарту. Но российский «либеральный самодержец» Александр I был покуда настроен миролюбиво. Он охотно присваивал себе победу над Наполеоном и великодушие к славянам-полякам — эти заслуги героического и свободолюбивого русского народа.

Из земель бывшего Варшавского княжества, оставшихся в границах русского государства, Александр I образовал Королевство Польское под скипетром русских царей. В конце декабря 1815 г. была провозглашена конституция.



Адальберт Войцех Живный
(1756—1842)

С портрета А. Мирошевского

Истоки сознательной творческой жизни Фредерика Шопена — начало его фортепианных занятий с чехом Адальбертом Живным в 1816 (или 1817) г. — как раз совпадают с началом исторического периода «Конгрессовой Польши».

Живный был приглашен, когда музыкальные задатки Шопена уже достаточно ярко обнаружились. Почитатель классической музыки и прежде всего Себастьяна Баха, Живный, скорее всего, не был выдающимся исполнителем или педагогом. Он, видимо, неплохо играл на рояле и скрипке, но и только. По словам его учеников — Андрея Козьмяна и Евгения Скродзкого — Живный якобы слыл даже за одного из «наипоследнейших» варшавских педагогов.[1]

Впрочем, Шопену более опытный преподаватель вряд ли был и нужен. По остроумному замечанию одного новейшего биографа Шопена, Яхимецкого, Живный явился скорее свидетелем быстрых успехов гениального ученика, чем его подлинным руководителем.

Ученик преуспевал столь блистательно, что Живный вскоре отказался от занятий с Фредериком, не надеясь обучить его еще чему-нибудь. Шопен, как и другие гениальные люди, в значительной мере сам себя выучил. Это не помешало ему впоследствии всегда отзываться о Живном с любовью и почтением. В 1829 г. он писал из Вены родным, что «у Живного и Эльснера самый большой осел чему-нибудь да научится».[2]

Характер Живного, его доброта и добродушие, видимо, отвечали патриархальным нравам семьи Шопенов. В ценном сборнике эпистолярных материалов, опубликованном Карловичем, находятся три одновременных письма Живного к Фредерику и его двум сестрам, Людвике и Эмилии (от 19 августа 1826 г.).

Письма эти, с их нарочито торжественными обращениями и высокопарно неправильным немецким языком, прекрасно рисуют добродушный, чудаковатый нрав их автора. Особенно характерен отрывок из письма к Эмилии (ей было 13 лет):

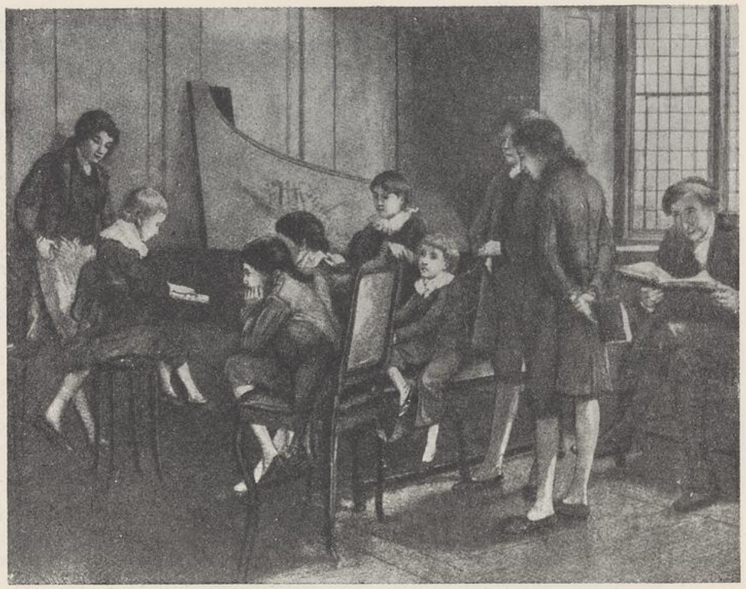
«Все дни я нахожусь в Вашем жилище и воюю с Вашим милым папой, но только в карты, при этом не проливается ни капли крови, ибо заряды из табака, сверх того имею честь с глубоким уважением назвать себя Вашим преданным другом *А. Живным*».

Подобные мелочи бросают некоторый свет на патриархальный образ жизни семьи Шопенов. Но у этой семьи была и другая сторона — подлинная, живая тяга к просвещению. Сестра Шопена, Эмилия, отличалась выдающимися литературными способностями. Две другие сестры Шопена, Изабелла и Людвика, не раз совместно выступали в печати, а Людвика сочиняла и музыку (Письма, 21).

Более важно другое обстоятельство — то, что дом Николая Шопена часто посещали видные представители варшавской интеллигенции. Среди них мы находим крупнейшего филолога, директора варшавского лицея —

[1] См. Hoesick (Ż. i t.), I, 28. Там же — любопытное комическое описание внешности и манер Живного.

[2] Ф. Шопен. Письма. Москва, 1929, стр. 56 (в дальнейшем обозначаю их — Письма).



Шопен-ребенок за роялем

С картины А. Гау (Лондонская национальная галлерея)

Самуила Линде, историка Вацлава Мацейовского, поэта Казимира Бродзинского, зоолога Яроцкого, музыканта Явурека и многих других.

Фредерик Шопен рос в живой просвещенной среде, сильно способствовавшей раннему расцвету его таланта.

Уже в 1817 г. был опубликован первый полонез семилетнего мальчика (g-moll), и «Pamiętnik Warszawski» в январском номере 1818 г. расхвалил автора, называя его «подлинным музыкальным гением». Полонез этот долго считался безвозвратно утерянным, но недавно (в 20-х годах текущего столетия) был найден Яхимецким.[1]

24 февраля 1818 г. состоялось первое публичное выступление Фредерика; он с громадным успехом исполнил фортепианный концерт популярного в те времена эпигона классиков — Адальберта Гировеца. Двумя годами позднее от игры Шопена пришла в восторг знаменитая певица Каталани, которая подарила ему золотые часы.

[1] См. Zdislas Jachimecki. Frédéric Chopin et son oeuvre, Paris, 1930, стр. 45, 47 и др.

Как только дар юного Шопена сделался известным, он стал желанным гостем в аристократических салонах князей Чарторыских, Радзивиллов, Сапегов, Четвертинских, Любецких, графов Волицких, Лемпицких, Прушаков и других. Вскоре, благодаря рекомендации Четвертинской, он был представлен княгине Лович, жене наместника Константина Павловича (брата Александра I), тогдашнего главнокомандующего польскими войсками.

Константин слушал игру мальчика, как рассказывают предания, неоднократно и весьма благосклонно, а когда Фредерик сочинил военный марш, наместник велел инструментовать его и исполнять на военных парадах. Сын Константина, маленький Павел, особенно пристрастился к Фредерику: за последним нередко присылали, или Павел сам являлся проведать его в пышной коляске со свитой казаков.

Так начались блестящие светские успехи Шопена. Впрочем, истинных друзей детства он искал и находил не в аристократических салонах, а в пансионе отца.

Тут были Водзинские, братья впоследствии любимой им Марии, были Марильский, Войцеховский и другие. Когда же в 1823 г. Шопен поступил сразу в 4-й класс лицея, круг товарищей заметно расширился.

Учение в лицее, основанном деятелями новой польской культуры, было поставлено серьезно. Гезик сообщает, что юный Шопен недолюбливал математику, древние языки и естественные науки, зато с увлечением занимался историей и польской литературой.[1] К этому времени достаточно развился и определился его многосторонний, живой и обаятельный характер. Выделяются нежные чувства Фредерика к родным (родителям и

[1] См. Hoesick (Zarys biogr.), 12.



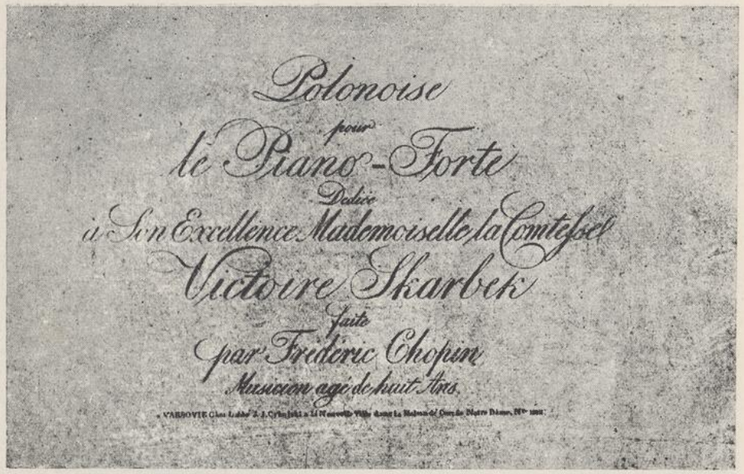
Эмилия Шопен
(1813—1827)

С миниатюры неизв. художника



Изабелла Шопен
(1811—1881)

С портрета А. Мирошевского



Обложка полонеза 8-летнего Шопена, посвященного Виктории Скарбек

сестрам[1]) и его дружба с товарищами. Из последних вначале на первом плане находится Ян Бялоблоцкий (болезненный и рано умерший), а позднее его сменяет закадычный друг юности Шопена, Тит Войцеховский.

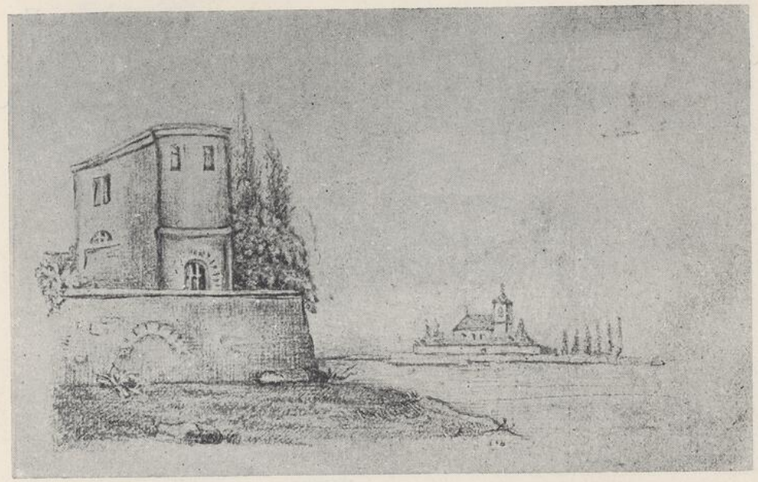
Весьма многие, писавшие о Шопене (особенно современники, в частности, Фетис и Жорж Санд), исходя из неправильной оценки его творчества как исключительно меланхолического, печального и болезненного, представляли Шопена «фатально» больным с юности и чуть ли не с детства.

Этот взгляд неверен и не раз уже опровергался с большей или меньшей решительностью.

С одной стороны, Шопен начал серьезно болеть лишь с середины 30-х годов, а до этого времени был лишь слабым, хрупким (Письма, стр. 24, 111 и др.), но никак не хронически больным. С другой стороны, общественная среда, окружавшая Шопена, вовсе не располагала его к разочарованности.

Напротив, характер Шопена, формировавшийся в лучшие годы польской культуры XIX века, в условиях бурного роста национального самосознания, носит все черты свободной и яркой человечности. Аристократический лоск играл в его образовании скорее внешнюю, поверхностную роль. Сущность жизненных и творческих устремлений Шопена лежала гораздо глубже.

[1] См., например, Письма, стр. 9 (письмо первое — к отцу). Письма Шопена — достовернейшие материалы для его биографии. К сожалению, они сохранились далеко не полностью: огромная часть их погибла от разных причин (см. предисловие Анны Гольденвейзер к русскому изданию Писем).



Школьный рисунок Шопена

Юный Шопен многосторонне, а не односторонне даровит.

Он не только музыкант, но пишет стихи,[1] рисует,[2] сочиняет и представляет (преимущественно вместе с Эмилией) домашние театральные пьески.

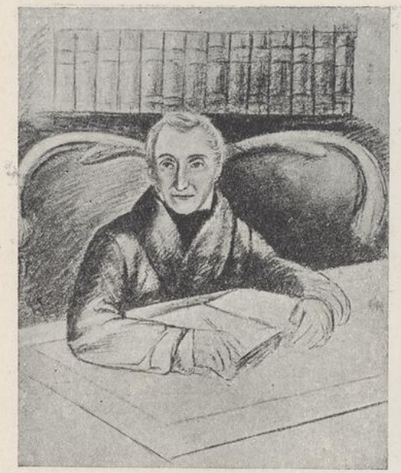
Шопен нередко предается мечтательности и задумчивости, но какая-либо мистика или религиозная экзальтация ему чужды. Напротив, он воспринимает действительность трезво, ясно и просто. Интерес к людям, острая наблюдательность, доходящая моментами до любопытства,[3] всегда на первом плане (и это осталось на всю жизнь!). Те более или менее достоверные анекдоты о детстве и отрочестве Шопена, которые дошли до нас, наглядно рисуют черты его характера.

Когда после первого выступления в концерте мать спрашивает восьмилетнего мальчика, как он понравился публике, Фредерик отвечает: «Мама,

[1] Образцы позднейших стихов Шопена см. в сборнике статей, посвященных пятидесятилетию его смерти («Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne» от 15 октября 1899 года, Варшава, стр. 492), а также в монографии Гезика (Hoesick, Z. i t., I, 88—92).

[2] Позднее, всю свою жизнь Шопен мастерски рисовал карикатуры.

[3] «Мне все любопытно, как бабе» (Письма, 12).



Самуил Богумил Линде
(1771—1847)

С рисунка Ф. Шопена

все смотрели на мой воротник». Поступив в лицей, Шопен замечает множество любопытного. Целая тетрадь испещряется карикатурами, среди которых и директор лицея Линде. И вот тетрадь попадает в руки самого Линде, но справедливый добряк ограничивается возвращением ее шаловливому ученику. Рукой директора под его собственным изображением было подписано: «Рисунки хороши».[1]

Известен и ряд других характерных анекдотов. То Фредерик, побывав в евангелической церкви, издевательски передразнивает дома манеры и ломаный язык пастора, то он, в одну из своих летних поездок, восхищает собравшихся в деревне евреев импровизацией на рояле еврейского свадебного марша.

Шопен всю жизнь обладал изумительным мимическим талантом, которым специалисты не раз восхищались.[2]

В письмах четырнадцати- или пятнадцатилетнего Шопена уже ярко выступает важнейшая черта его мировосприятия — ю м о р.

Шопен, как представитель молодой национальной культуры, выгодно отличается от многих выспренних романтиков. Живая веселость, то безудержно беззаботная, то саркастическая, то грубовато непристойная, остается в характере Шопена на всю жизнь. Но в годы отрочества и юности она особенно светла, непосредственна и жизнерадостна. Так, живя летом 1824 г. в Шафарне — имении Дзевановских, Шопен затеял юмористическую газету «Kuryer Szafarski», в качестве пародии на «Варшавского Курьера».

Сохранилось четыре номера этой газеты, «цензором» которой состояла панна Людвика Дзевановская.[3]

Жизнерадостное, беззаботное настроение Шопена в эти годы прекрасно характеризуется, например, следующим отрывком одного из ранних писем:

[1] Karasowski. Fr. Chopin. Dresden, 1878, стр. 24.

[2] Часто приводят любопытный случай в Париже с приятелем Шопена, композитором Новаковским. Шопен так блестяще представил ему музыканта Пиксиса, что Новаковский, увидев в ложе театра настоящего Пиксиса, подумал, что это Шопен, хлопнул Пиксиса по плечу и воскликнул: «Ну, довольно, брось свои передразнивания!» (См. Karasowski, 278—279).

[3] Текст всех четырех номеров «Шафарнского Курьера» см. в монографии Гезика (I, 94—98).



Романтический пейзаж (Пулавы)

Из альбома З. Фогеля (Государственный Эрмитаж)

«Вам, сестры, я хотел послать свой вальсик, но у меня нет времени писать, потому что сейчас мы садимся в экипаж; теперь утро, 8 часов (раньше семи мы никогда не встаем), воздух свежий, солнце светит чудесно, пташки чирикают, ручейка здесь нет, а то бы и он журчал, зато тут есть пруд и лягушки квакают прелестно! Но самое интересное это черный дрозд, который старается под окнами изо всех сил, а после дрозда — самая младшая дочка пана Збоинского, Камилка, которой еще нет двух лет; она меня полюбила и лепечет: «Кагила» пана «юбит». Как она «юбит» меня, так я в биллион раз больше папу и маму. Папу и маму любит, почитает и целует им ручки преданнейший *Ф. Шопен.*

Сестричек целую, целую, целую» (Письма, 12—13).

Дружба занимает весьма большое место в жизни Шопена. Если мы вспомним роль дружбы вообще в идейном движении передовой польской молодежи (хотя бы в кружках «лучистых», «филоматов» и «филаретов» в Вильне, в которых участвовал Адам Мицкевич), то суть дружеских чувств Шопена к его товарищам станет ясной. Как и в России (пушкинская плеяда!), как и в Австрии (Шуберт с его друзьями!) того времени, объединения молодежи в Польше были центрами нового гуманизма, горячих и преданных товарищеских чувств людей романтического поколения. Нежность Шопена к друзьям (как и к родным) исключительна.



Главная школа музыки в Варшаве

«Как я жажду тебя видеть! — пишет он в 1825 г. Бялоблоцкому, — я бы пожертвовал и не играл две недели, лишь бы увидеть тебя в действительности; в воображении же я тебя вижу ежедневно» (Письма, 14). «Жизнь моя дорогая!» — таково обычное обращение Шопена в письмах к Титу Войцеховскому. «Люби меня пожалуйста... Поцелуй меня», — таковы частые заключения писем Шопена к друзьям.[1]

Нежная дружеская внимательность и откровенность все время чередуются с добрыми насмешками и упреками, производя в целом обаятельное впечатление чистоты, свежести и живости чувств.

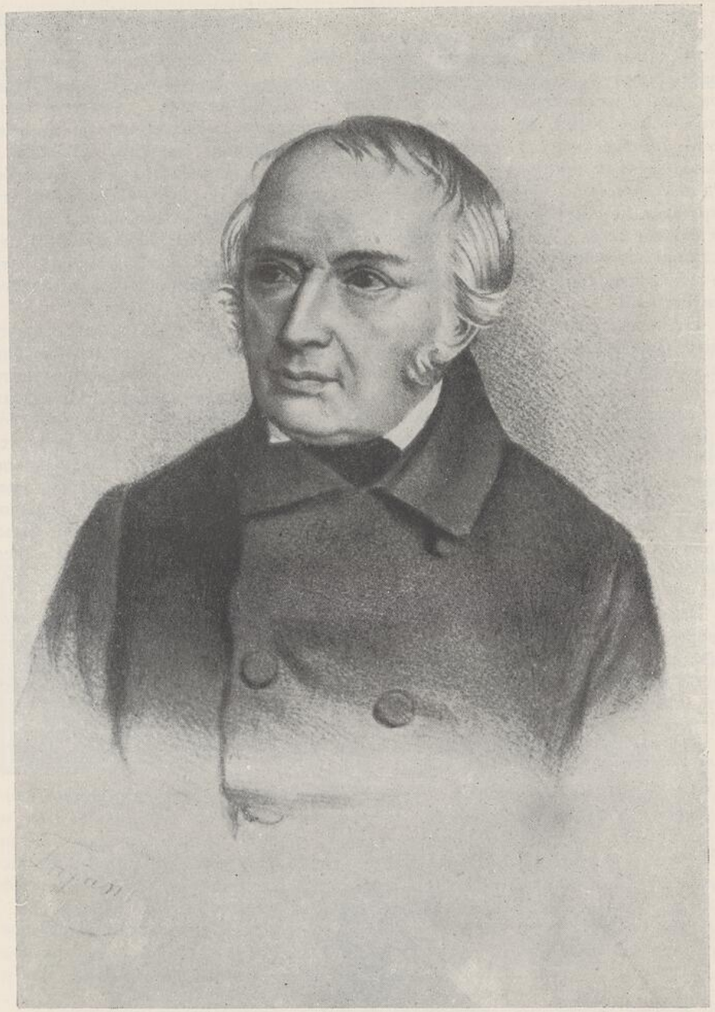
Вероятно, в 1824 г.[2] родители Фредерика поручили руководство его дальнейшим (композиторским) музыкальным образованием Иосифу Эльснеру (1769—1854). Последний пользовался в Варшаве большой известностью как серьезный композитор, музыкальный деятель и педагог.

Выходец из Силезии (он был сыном инструментального мастера), Эльснер долго странствовал, пока не обосновался (в 90-х годах XVIII века) в Варшаве. Здесь он развил энергичную культурную деятельность, сначала как капельмейстер и композитор национального оперного театра, затем как организатор ряда музыкальных обществ, школы органистов и, наконец, как директор открытой в 1821 г. консерватории («Главной школы музыки»).

Эльснер принадлежит (наряду с Каменским и Курпинским) к числу виднейших создателей польской национальной оперы. Им было написано около тридцати опер и ряд церковных сочинений и инструментальных опусов (симфонии, квартеты). Эльснера нельзя назвать ни гениальным композитором, ни смелым новатором. Однако его личность импонирует широким размахом культурной работы и прогрессивными взглядами. Эльснер не давил на склонности занимавшейся у него композиторской молодежи и считал необходимым предоставить талантливым людям свободно развиваться. Много позднее (27 ноября 1831 г.) Эльснер писал Шопену в Париж:

[1] Эти выражения теплой сердечности мы находим и в письмах родных Шопена к нему. Впоследствии их оценяла Жорж Санд.

[2] См. Jachimecki, 17. Еще в 1823 г. Шопен начал изучать гармонию по руководству А. Симона.



Иосиф Эльснер
(1769—1854)

С литографии М. Фаянса

«В науке композиции не следует давать слишком мелочных рецептов, в особенности ученикам, способности которых очевидны и поразительны; пусть сами их находят, чтобы могли сами себя превзойти и дойти до изобретения того, что еще не найдено... Нельзя советовать ученику слишком долго заниматься по одной методе, в одной манере... То, что правдиво и прекрасно, не должно быть результатом подражания, но должно быть прочувствовано согласно своим собственным высшим законам... только вечная природа (wieczna natura) есть совершенство в самой себе. Одним словом, то, чем художник (всегда извлекая пользу из всего, что его окружает и учит) удивляет своих современников, он может иметь только из самого себя и через усовершенствование самого себя. Ибо причина его истинно заслуженной славы, как в современности, так и в потомстве, есть не что иное, как его гениальная индивидуальность, живущая в делах его искусства».[1]

Этот небольшой отрывок весьма содержателен и ярко характеризует идеи педагогики Эльснера. Эльснер стоит на позициях романтической индивидуальности, но в то же время ясно видит необходимость извлекать пользу из всего окружающего и перерабатывать различнейшие достижения художественной культуры. Ссылка Эльснера на природу как источник совершенства с неменьшей убедительностью свидетельствует о его прогрессивных взглядах. В целом, эти слова (а, как известно, слова Эльснера, по крайней мере в отношении Шопена, не расходились с его делами) показывают, что в лице Эльснера Шопен имел очень вдумчивого, умного, передового и расположенного учителя. Вероятно, его положительная роль была значительно бо́льшей, чем роль Живного; но, как и Живный, Эльснер относился к гениальному дарованию Шопена с исключительной бережностью и любовью, на что Шопен отвечал ему полной преданностью.

Впоследствии, когда Шопен стал учеником консерватории, Эльснер, говорят, отвечал всем, обескураженным оригинальностью музыкального мышления Фредерика:

«Оставьте его в покое. Правда, он не идет обычной дорогой, но ведь и талант его также необычен...».[2]

[1] Цитир. по A. Strzelecki, Z życia Chopina, Warszawa, 1903, стр. 50.
[2] Karasowski, 21—22; Hoesick (Z. i t.), I, 117.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1825—1826

То, что ты сочинил, не совсем согласуется с правилами искусства; но так как это прекрасно, исправлять я не буду; даже замечаний по этому поводу я не хочу и не должен делать; иди дальше своей дорогой, ибо я вижу, что в тебе зажглась искра неведомого доныне искусства.

Эльснер Шопену

Тысяча восемьсот двадцать пятый год — заметная веха в жизни юного Шопена. Этот год богат разнообразными происшествиями и событиями.

Во-первых, было написано и напечатано первое значительное произведение Шопена — его рондо ор. 1 (c-moll). Во-вторых, Шопен играл перед приехавшим в Варшаву на сейм Александром I на особом инструменте — эоломелодиконе и получил от царя бриллиантовый перстень. В-третьих, он участвовал (27 мая и 10 июня) в благотворительных концертах, устроенных проф. Явуреком (исполнил Allegro Мошелеса и импровизировал на эолопанталионе[1]). В-четвертых, Шопен совершил небольшую поездку в Плоцк — Тужин — Данциг (Письма, 12). В-пятых, он сделался лицейским органистом. В-шестых, Шопен опять гостил в Шафарне у Дзевановских, а вероятно, и в Служе́ве, — поместье Водзинских.

Последнее обстоятельство особенно существенно. С Марией Водзинской, которая впоследствии сыграла столь важную роль в его жизни, Шопен, видимо, не раз встречался еще в Варшаве, где в пансионе его отца, как я уже говорил, занимались братья Марии.

[1] Соединение эоломелодикона с роялем (изобретение варшавского мастера Длугоша).



У деревенской околицы



Гулянка

С гравюр неизв. художников

В Служёво Шопен, очевидно, ездил несколько раз, и эти поездки должны были оставить в его памяти значительный след. Ни в Желязовой Воле, ни в Шафарне Шопен не мог получить тех впечатлений, что в богатой, «великопанской» вотчине Водзинских. Громадная дворня, множество служб, масса нахлебников и приживалок, гувернеров, домашних учителей создавали колоритное разнообразие поместного быта. Вокруг простирались великолепные польские пейзажи, широкие горизонты полей, лугов и лесов. В поместье был огромный парк с буйными зарослями кустов под старыми вековыми деревьями. Здесь можно было подолгу бродить в одиночестве, наблюдая восход и закат солнца, прислушиваясь к долетающим издалека крестьянским песням и звукам органа в костеле.[1]

А вечером в «замке» ждали другие радости — импровизации за роялем при свете свечей или луны в кругу восторгающихся слушателей. В галереях «замка», как водится, висели портреты предков. Эти отблески феодального прошлого Польши будили множество переживаний во впечатлительном мальчике.

Водзинские покуда соблюдали равенство в обращении с юным артистом — они были благодарны его отцу, они ценили (или думали, что ценили) талант Фредерика. Сам Фредерик еще не осознавал всего значения социальной несправедливости.

Слишком молоды и незрелы были душевные силы, слишком много неясных, но очаровательных и ярких надежд толпилось впереди.

Шопену было 15 лет, Марии Водзинской всего 6 (она родилась в 1819 г.). Тем не менее, Мария с наслаждением внимала музыке гениального юноши. Говорят, она ложилась спать и просыпалась утром, напевая

[1] См. Wodzinski. Les trois romans de Fr. Chopin, Paris, 1886, стр. 228—236.

игранные им мелодии. Конечно, между маленькой черноволосой девочкой с темными глазами и юношей Фредериком не могло быть детской дружбы. Но взаимное внимание запомнилось. Воспоминания — великий фактор душевной жизни, и десять лет спустя они сыграли свою роль.

Летом 1826 г. Шопен окончил лицей и отправился вместе с Эмилией, Людвикой и матерью в Душники (Рейнерц) лечиться (туберкулез Эмилии сильно обострился, Фредерик также чувствовал себя неважно).

Жизнь курортного городка досаждала Шопену видом праздной публики и надоедливой садовой музыкой. Он гулял (в меру дозволенного врачами) в окрестных горах, упивался видом живописных долин и писал Эльснеру:

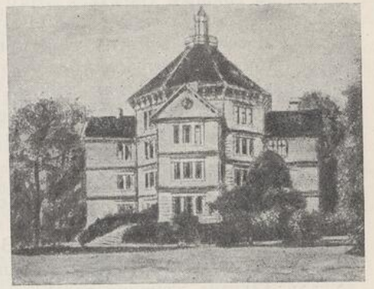
«Свежий воздух и усердно потребляемая мною молочная сыворотка до такой степени меня восстановили, что я стал совершенно другой, чем был в Варшаве. Чудные виды, которыми изобилует прекрасная Силезия, очаровывают и приводят меня в восторг, хотя мне кое-чего нехватает, — того, чего красоты Рейнерца не в состоянии мне заменить, а именно — хорошего инструмента» (Письма, 33).

В Душниках Шопен дал 16 августа благотворительный концерт в пользу двух детей, отец которых, лечившийся на курорте, внезапно умер. На обратном пути Шопен, возможно, гостил в Стжижеве, деревне сестры гр. Фр. Скарбка, Веселовской.

Посетил он также и Антонин, поместье познанского наместника, магната Радзивилла, который заинтересовался Шопеном еще в 1825 году в бытность свою в Варшаве по случаю сейма. Антон Радзивилл не лишен был композиторского таланта [1] и неплохо играл на виолончели.



Антон Радзивилл
(1775—1833)



Антонин — поместье А. Радзивилла

С современных литографий

[1] Известна его музыка к гетевскому «Фаусту» (Письма. 71).



Варшава
В центре Главная школа музыки
С рисунка Зигмунда Фогеля

Самым важным событием этого года (1826) в жизни Шопена является, однако, его поступление в консерваторию (Главную школу музыки),[1] где он стал посещать занятия теоретическими предметами. Об образе своей жизни Шопен пишет 2 ноября Яну Бялоблоцкому:

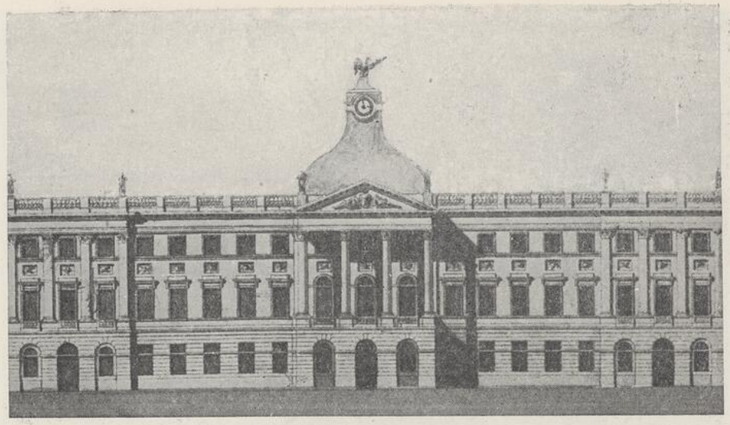
«Узнай же... что я не хожу в лицей, так как было бы глупостью ежедневно сидеть шесть часов по принуждению, тогда как немецкие и немецко-польские доктора велели мне как можно больше ходить, и было бы глупостью слушать во второй раз то же самое, между тем как за этот год можно научиться чему-нибудь другому. С этой целью я хожу на контрапункт к Эльснеру строго 6 часов в неделю, слушаю Бродзинского, Бентковского[2] и другие предметы, имеющие какую бы то ни было связь с музыкой. В 9 часов иду спать. Все чаи, вечера, балы посланы к чорту. Я пью эметичную воду по приказанию Мальца[3] и питаюсь овсянкой, как лошадь. Однако здешний воздух помогает мне не так, как в Рейнерце» (Письма, 34).

Так началась студенческая жизнь Фредерика. Масса новых знакомств (в консерватории и университете), много новых идей и дум.

[1] В сентябре 1826 года. Шопен окончил консерваторию около трех лет спустя — в июле 1829 г.

[2] Казимир Бродзинский (1791—1835) — пионер польского романтизма и поэт, профессор польской литературы, эстетики и стилистики в Варшавском университете. Феликс Бентковский — профессор всеобщей истории и декан факультета изящных искусств.

[3] Домашний врач Шопена.



Варшава
Казимиров дворец
Из альбома Л. Шмидтнера (1825 г.)

В это время Фредерик уже изведал первые увлечения. Любимым местом его прогулок был Ботанический сад позади Казимирова дворца, основанный еще в 1811 г. и получивший в обиходе фамильярное прозвище «Ботаника».

Давно ли Фредерик, еще ребенком, резвился тут и поедал с товарищами вытащенную из земли морковь (Письма, 27). Эти времена прошли. Правительственная комиссия распорядилась перепланировать «Ботанику». Исчезли беседки, капуста, салат и... дурные запахи. Появились клумбы на английский манер, ровные дорожки, аккуратно распланированные плантации кустарников. Ушли в прошлое и детские забавы Шопена. Теперь он, пользуясь собственным ключом, с удовольствием входил в чистенький сад.

У него появились невинные секреты. Он любил встречаться в саду и гулять по аллеям с молодыми, милыми девушками, видимо предпочитая одну из них. Некто Виелислав в своих воспоминаниях[1] рассказывает, как однажды отец Шопена явился в сад и недоуменно спрашивал у него, маленького мальчика, где же его сын Фредерик? — и как он, зная, смолчал и побежал сообщить Фредерику, что отец его разыскивает. Юный Шопен сидел на скамейке с девушками в аллее акаций и очень смутился, узнав в чем дело. Он протянул горсть сладостей Виелиславу и, покраснев, промолвил дважды: «Ты хорошо поступил, Евгений, ты поступил хорошо!»

[1] Hoesick (Ż. i t.) I, 87.



Варшава
Площадь Сигизмунда (первая половина XIX в.)
С гравюры А. Беме (деталь)

За годы детства и юности Шопена заметно изменился облик Варшавы. Число ее жителей выросло с 1814 г. почти вдвое. В 20-х годах оно равнялось уже 140 000 человек.

Наместник Константин, усердно муштровавший своих солдат, и Новосильцев (комиссар при правительстве королевства) принимали всевозможные меры к «искоренению вольнодумства» в польской столице. Замерли вдали отголоски недавних бурных событий. Под эгидой царизма Варшава из пестрого, неспокойного, многоплеменного города превращалась в организованный и внешне нарядный центр самодержавного «порядка» и солдатчины.

Но все это была лишь видимость умиротворения: в глубине скапливались мощные силы национального протеста.



ШОПЕН
С акварели А. Олешинского (1824 г.)

Сложные противоречия польского освободительного движения (в период со второй половины XVIII до середины XIX века), вызванные классовым расслоением шляхты, с одной стороны смыкавшейся с феодальной реакцией, а с другой — становившейся на сторону буржуазной революции и поддерживавшей идеи аграрного переворота, весьма ярко охарактеризованы в ряде важных высказываний классиков марксизма.

«Последствием уже первого раздела Польши, — писал Маркс, — был совершенно естественный союз остальных классов, т. е. шляхты, бюргерства городов и частью крестьянства как против угнетателей Польши, так и против крупной аристократии родной страны. . .

. . .Великие земледельческие страны между Балтийским и Черным морями могут спасти себя от патриархально-феодального варварства лишь путем аграрной революции, которая превратила бы крепостных или тяглых крестьян в свободных землевладельцев, — революции, совершенно подобной той, что произошла в 1789 г. во французской деревне. Польская нация имеет ту заслугу, что она первая среди соседних земледельческих народов прокламировала это. Первой попыткой реформы была конституция 1791 г.; во время восстания 1830 г. Лелевель провозгласил аграрную революцию единственным средством спасения страны, но это было признано сеймом

слишком поздно; во время восстаний 1846 и 1848 гг. открыто прокламировалась аграрная революция».[1]

«Польша... стала революционной частью России, Австрии и Пруссии. Ее оппозиция против ее угнетателей была вместе с тем оппозицией против аристократии самой Польши. Даже дворянство, которое частью стояло еще на феодальной почве, с беспримерным самопожертвованием примкнуло к демократической аграрной революции. Польша была уже очагом европейской демократии, когда Германия прозябала еще в самой пошлой конституционной и напыщенно-философской идеологии».[2]

В полном согласии с Марксом, Ленин, сравнивая положение Польши в первой половине XIX века с положением ее в начале XX века, писал:

«Тогда и теперь, — эпоха последних буржуазных революционных движений и эпоха отчаянной реакции, крайнего напряжения всех сил накануне революции пролетарской, отличаются между собою самым явным образом. *Тогда* революционною была именно Польша в целом, не только крестьянство, но и масса дворянства».[3]

То, что всем движением в Польше до поры до времени *руководила* шляхта, было лишь выражением особых исторических условий развития Польши, в силу которых в стране веками господствовала «дворянская демократия». Но *содержание* польского освободительного движения было неразрывно связано с тенденциями аграрного переворота и буржуазно-демократической революции.

Особые черты и обстоятельства развития национального освободительного движения в Польше не только выдвинули Польшу вперед среди других славянских стран, но и погубили затем это движение.

«Пока народные массы России и большинства славянских стран спали еще непробудным сном, пока в этих странах *не было* самостоятельных, массовых, демократических движений, *шляхетское* освободительное движение в Польше приобретало гигантское, первостепенное значение с точки зрения демократии не только всероссийской, не только всеславянской, но и всеевропейской».[4]

Об оценке классиками марксизма значения Польши в связи с дальнейшим ее развитием Ленин писал следующее: «...к национальному вопросу вообще Маркс и Энгельс относились строго критически, оценивая условно-историческое значение его. Так Энгельс писал Марксу 23 мая 1851 года, что изучение истории приводит его к пессимистическим выводам насчет Польши, что значение Польши временное, только до аграрной революции в России. Роль поляков в истории — «смелые глупости». «Ни на минуту нельзя предположить, что Польша, даже только против России, с успехом представляет прогресс или имеет какое-либо историческое значение». В России больше элементов цивилизации, образования, индустрии, буржуазии, чем в «шляхетско-сонной Польше». «Что значат Варшава и Краков

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., том VI, стр. 383.
[2] Там же, стр. 408. Последняя фраза дана по тексту, приводимому В. И. Лениным (Соч., изд. 4-е, том 6, стр. 415).
[3] В. И. Ленин. Соч., изд. 4-е, том 6, стр. 416. — Курсив В. И. Ленина.
[4] Там же, том 20, стр. 403.



Адам Мицкевич
(1798—1855)

С гравюры неизвестного художника



ШОПЕН

С портрета А. Мирошевского (1827 г.)

против Петербурга, Москвы, Одессы!» Энгельс не верит в успех восстаний польских шляхтичей».[1]

Общеевропейское демократическое значение польского освободительного движения и крах этого движения — суть важнейшие моменты для понимания польской культуры первой половины XIX века. Культура эта дала буйные, стремительные ростки, но потом почти столь же быстро заглохла.

1815—1830 годы были периодом максимального подъема. И в Варшаве и в другом интеллектуальном центре — литовской столице Вильне[2] — все время происходило глухое брожение. Крупнейший вождь польской демократии Иоахим Лелевель (1786—1861) действовал и в Вильне и в Варшаве попеременно; в Виленском университете он организовал движение молодежи, которое привело к вмешательству русской полиции и разгрому общества филаретов (т. е. «друзей добродетели»), членом которого был и Адам Мицкевич. Это произошло в 1823 г., следовательно, как раз в год поступления Шопена в лицей. В Варшаве Лелевель одно время был профессором университета, а позднее идеологом восстания 1830—1831 гг.

Виднейший представитель противоположной партии — конституционалистов-монархистов — князь Адам Чарторыский, неудачно игравший при Александре I роль хитрого дипломата-патриота, исполненного макиавеллизма, также обращал свое внимание на Вильну. Получив от Александра пост попечителя Виленского учебного округа, он деятельно заботился о насаждении широкой сети польских школ, о развитии свободомыслия в Виленском университете и даже добился освобождения престарелого «польского Робеспьера» — Коллонтая, томившегося в австрийской крепости Ольмюц.

Все решительнее развивалась деятельность тайных обществ. Тут были и студенческие организации, и организации интеллигенции, и масонские

[1] В. И. Ленин, Соч., том 20, стр. 406. См. также В. И. Ленин, т. 6, стр. 416 и И. В. Сталин. Марксизм и национальный вопрос (Соч., том 2, стр. 313).

[2] Виленский университет был основан в 1803 г.



Полонез под открытым небом

С картины К. Шлегеля

ложи, и военные кружки, связанные с русскими декабристами. Кстати сказать, еще А. И. Герцен в работе «Русский народ и социализм» ярко показал единство польского и русского освободительного движения. Запрещение тайных обществ (1821), расследование и ликвидация ряда их (1822—1823), разгром польских «декабристов» — только на время расстроили ряды патриотов.

Тайная борьба продолжалась. Имели место и прямые антиправительственные выступления молодежи в различных частях Польши, даже столкновения ее с войсками. Все эти попытки возмущения свирепо подавлялись, и немало прекрасных молодых жизней было сломлено арестами, ссылками, отдачей в солдаты.

Нарастанию политического недовольства сопутствовало мощное развитие соответственного движения в области искусства. Шла энергичная борьба романтиков с «классиками». Ложно-классические каноны подвергались все более энергичным атакам со стороны молодого поколения. Народность в поэзии и крестьянский вопрос стали важнейшими проблемами дня.

Ю. Немцевич, когда-то адъютант Костюшки, приобрел громкую славу своими «Историческими песнями» (1816).



Кароль Курпинский
(1785—1857)
С современной литографии

Помянутый выше Казимир Бродзинский (бесспорно оказавший непосредственное влияние на формирование воззрений юного Шопена), проделав русский поход в войсках Наполеона, писал патриотические стихи, преподавал в университете и (с 1815 г.) состоял в редакции известного и влиятельного журнала «Варшавский дневник». В марте — июле 1818 г. в этом журнале появились его «Заметки о духе польской поэзии», изданные позднее отдельно под заглавием «О классицизме и романтизме».

«Поэзия есть зеркало, в котором отражается каждая эпоха, каждый народ, — писал Бродзинский. — Не будем эхом чужеземцев, не станем вытаптывать цветы на родной земле только потому, что на ней легко разрастаются чужие».

Прокламируя национальную самобытность, Бродзинский требовал самостоятельного критического усвоения лучших качеств французской и немецкой литературы, предостерегая от односторонних крайностей как той, так и другой.

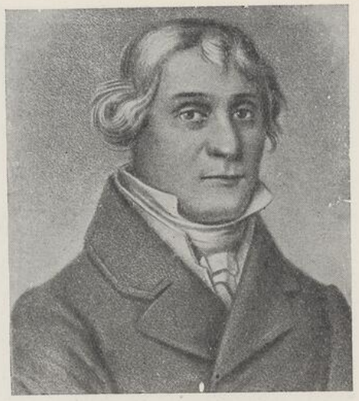
«Что касается духа нашей поэзии, то в ней господствуют повсюду любовь к родине, горячность в почитании благородных гражданских подвигов, умеренность в увлечениях, воображение свободное, но не шокирующее, лишенное фантастических вымыслов, мягкая чувствительность, простота... земледельческие картины крестьянской жизни и семейного благополучия, нравственность практической философии, чуждые бурности страсти и скромность обычаев...»

«Как поляки, привязанные душой к земле отцов, не будем искать для того, чтобы вспомнить о предках, примеров в рыцарской поэзии средних веков, но будем рисовать их мирными рыцарями, поглощенными заботами о благе родины, живущими плодами земледелия, а вовсе не укрывающимися, как орлы, на поиски добычи в ближайших равнинах...»

«Теперь особенно мы живем в век, исполненный воспоминаний. Удивительные судьбы нашей родины представляют великое поприще для поэзии. Наш романтизм заключается в наших былых городах, площади которых покрыла уже черная пашня, в печальных за́мках, в которых



Мацей Каменский
(1734—1821)



Ян Стефани
(1746—1829)

С современных литографий

некогда жили наши короли и к стенам которых теперь крестьяне прислоняют свои крыши; он состоит в столице, где теперь на отдельной земле спят две возлюбленные семьи наших королей и столько рыцарей; в Сивилле,[1] где сохранились от истребления жалкие остатки нашего блестящего прошлого; в могилах рыцарей, которые разбросаны повсюду среди наших полей...».[2]

Без приведенных, довольно обширных цитат трудно обойтись, ибо они прекрасно характеризуют ряд сторон умеренного, проникнутого традициями классики романтического движения, под влиянием которого начали складываться воззрения Шопена.

Вольтер был давно хорошо известен и ценим в Польше. Наряду с его сочинениями привилось в Польше влияние Руссо, Бернардена де Сен-Пьера, Шатобриана.

Немецкая литература проникала медленнее.[3] Тем не менее, ее воздействие очень усилило и обострило борьбу литературных течений. Новые идеи чувствительного гуманизма, упав на благодарную почву, быстро расцветали.

Поистине, «чувство развенчивало разум, сердце одерживало верх над головой» (П. Лафарг).

[1] Беседка Сивиллы в Пулавах. — См. Письма, 13—14 (Шопен с его юмором гораздо трезвее Бродзинского!).

[2] Цит. по А. Л. Погодину. Адам Мицкевич, его жизнь и творчество. Москва, 1912, том I, стр. 100—103.

[3] Так, польский перевод «Вертера» Гете появился лишь в 1820 г.



Михаил Клеофас Огинский
(1765—1833)
С портрета неизвестного художника

Сентиментализм — в форме ли чувствительных идиллий и песенок поэта Карпинского (1745—1825),[1] в форме ли соответственных повестей и романов — был в большом ходу.

Одновременно старые шляхетские пороки подверглись сатирическому осмеянию и осуждению. Характерной в этом отношении была деятельность Виленского сатирического листка «Уличные известия» и возникшей вокруг него организации с шуточным названием «Товарищества плутов».

Шубравцы (члены этой организации) едко осмеивали тупость шляхты, ее невежество, разгул, пьянство, картежную игру и равнодушие к культуре. Так шла борьба за новую нравственность и просвещение. Польская музыкальная культура этого времени также делала значительные успехи. Из предмета частного «пользования» внутри феодальных усадеб профессиональная музыка давно уже стала общественным делом. К 1778 г. относится возникновение первой польской оперы «Осчастливленная нищета», написанной Мацеем Каменским (1734—1821). В 1779 г. по приказу короля в Варшаве был открыт первый национальный театр. Вскоре выдвинулся ряд национальных оперных композиторов, как Ян Стефани (1746—1829), Иосиф Эльснер (1769—1854) и особенно Кароль Курпинский (1785—1857), который во время отрочества и юности Шопена находился в зените своей славы.[2] Значение этих оперных композиторов в масштабе Польши примерно соответствовало значению предшественников Глинки в России.

Помимо оперной музыки, писалась и музыка симфоническая. Так, еще до 1740 г. возникают ранние пробы симфонии (Щуровский и др.), повидимому, в духе итальянских образцов. Немного позднее, примерно с начала 60-х годов, в Польше начинают исполняться симфонии Гайдна — новый стимул к развитию зачатков польского симфонизма. Появляются симфонии А. Мильвида, члена одного из монастырских оркестров. Его симфония

[1] Два образца этих песен см. в сборнике «Das Lieder der Völker» в разделе «Westslawische Volkslieder» (H. Möller), изд. Schott'a, Mainz. См. также нотные примеры в работе В. Пасхалова «Шопен и польская народная музыка».

[2] Первая опера Курпинского «Дворец Люцифера» относится к 1811 г.



Варшава
Большой театр (30-е годы XIX в.)
С литографии А. Пилинского

b-moll, носящая любопытное программное заглавие «Русское горе» («Bieda ruska»), использует украинские мелодии. Другие пионеры симфонического жанра, Ян Ярнович (скрипач-виртуоз, успешно концертировавший в Европе и доживший свои дни в Петербурге), Ян Ваньский (известный скрипач), содействуют, наряду с Мильвидом, первым шагам польской симфонии.

Значительна была роль просвещенного музыкального любительства. Так, видный государственный деятель Михаил Клеофас Огинский явился автором знаменитых полонезов и ряда романсов на французские слова.

Во второй половине 10-х годов и в 20-х годах XIX в. музыкальная культура Варшавы значительно окрепла. Организация музыкальных обществ, кружков и особенно консерватории, в которой, по ряду свидетельств, преподавание было поставлено образцово, влила свежие, сильные струи в эту культуру. Правда, итальянская опера еще продолжала главенствовать. Не забудем, что то была пора Реставрации, и в Париже властвовал «пезарский лебедь» Россини. Однако впечатления и вкусы варшавской музыкальной публики неуклонно расширялись.

Кроме опер Россини и Чимарозы, исполнялись и оперы Моцарта, Винтера, Мегюля, Паэра, Далейрака, Бойельдье, Обера. Французская опера выступила серьезнейшей соперницей оперы итальянской. Проник в Варшаву и немецкий романтизм. 3 июля 1826 г. состоялась премьера веберовского «Фрейшюца». Незадолго до нее Шопен писал Бялоблоцкому:

«Упорно говорят, что через две или три недели дадут Фрейшюца. Как мне кажется, Фрейшюц наделает много шуму в Варшаве. Вероятно, представления будут многочисленны, и это справедливо. И то уже много, если наша опера сумеет поставить знаменитое произведение Вебера. Однако, принимая во внимание цель, к которой Вебер стремился во Фрейшюце, его немецкую сущность, этот удивительный романтизм, чрезвычайно изысканную гармонию, особенно пришедшуюся по вкусу немцам, можно заключить, что варшавская публика, приученная к легким напевам Россини, с первых шагов не столько по убеждению, сколько идя за голосом знатоков, будет хвалить только потому, что Вебера всюду хвалят» (Письма, 29).

В 1815 г. в Варшаве возникло «Общество друзей церковной и народной музыки», деятельность которого, впрочем, не дала заметных результатов. Тремя годами позднее было основано «Любительское музыкальное общество» в составе 150 членов-артистов и любителей. Оно еженедельно (по средам) давало концерты из произведений Бетховена, Гайдна, Керубини, Мегюля, Моцарта, Ромберга, Шпора. Теперь можно было слушать симфонии и другие серьезные оркестровые сочинения целиком, что раньше редко удавалось, ибо программы были обычно заполнены пустыми виртуозными номерами. Однако и это общество просуществовало недолго; к тому же оно не смогло охватить значительных масс публики, так как давало концерты только для своих членов.

Другим показателем оживления музыкальной практики были, например, регулярные музыкальные утра, которые устраивались зимой 1818—1819 гг. пианистом Карлом Арнольдом, проигрывавшим каждый раз какой-нибудь новый фортепианный концерт того или иного известного мастера. В Варшаве, помимо Арнольда, было немало хороших музыкантов-культуртрегеров. В 1829 г. известный варшавский пианист и композитор Иосиф Кесслер устраивал серьезные домашние концерты, на которых бывал и Шопен. Здесь исполнялись Шпор, Бетховен, Рис, Гуммель и др. (Письма, 67, 69). Кроме того, музыка имела широкое распространение в быту — фортепиано, скрипка, гитара, арфа, флейта, виолончель являлись излюбленными инструментами дилетантов.

Любопытно, что в то время в Варшаве было 30 фабрик фортепиано и других инструментов и девять нотных складов! [1]

[1] Niecks, I, гл. V; Poliński. Dzieje muzyki polskiej, 184—185; Poliński. Chopin, 13 и 16.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1827—1830

По жизни так скользит горячность молодая
И жить торопится и чувствовать спешит!

П. Вяземский

Юный Шопен воспринимал музыкальную жизнь Варшавы очень интенсивно. Он бывал на концертах, особенно любил слушать оперы, ходил и на драматические представления.

Хотя варшавская опера в то время оставляла многого желать и в отношении качества исполнителей, и в отношении благоустройства (в театре было тесно, темно, душно), но патриотически настроенная публика с живейшим восторгом принимала национальные мелодии и национальные танцы.

Шопен уделял время и на то, чтобы подолгу играть на фортепианной фабрике Бухгольца, пробуя новые инструменты. В нотном магазине Бжезины он регулярно [1] просматривал все музыкальные новинки и, вероятно, уже здесь свел знакомство с музыкой европейских пианистов.

Кроме того, Шопен общался со всеми варшавскими музыкально-театральными знаменитостями. Между прочим, в Варшаве было две кофейни, где собирались деятели искусств; Шопен посещал обе. В одной из них — «Pod Kopciuszkiem», — расположенной вблизи здания театра, можно было встретить артистов и театралов-любителей. Сюда приходил известный певец-педагог Солива, композиторы Эльснер, Курпинский, чтобы закусить, побеседовать и обсудить животрепещущие вопросы оперных постановок.

[1] «...уже 4 дня, как не был у Бжезины» (Письма, 36); «К Бжезине я хожу ежедневно» (Письма, 67).



Иоахим Лелевель
(1786—1861)
С литографии С. Олещинского



Богдан Залесский
(1802—1886)
С литографии И. Циховича

В другой кофейне — «Brzezickiej» — собиралась преимущественно польская литературная молодежь — Стефан Витвицкий, Богдан Залесский, Набеляк. Бывал тут и Маврикий Мохнацкий, литератор-романтик и будущий видный деятель восстания 1830—1831 гг., человек большого темперамента и левых (хотя непостоянных) политических убеждений. Мохнацкий сам превосходно играл на фортепиано и дружил с Шопеном. Собираясь, читали и музицировали. Часто бродили по городу вдоль Вислы, наслаждаясь товарищеским уединением, спокойными пейзажами и мирной беседой. Много позднее Богдан Залесский писал Витвицкому стихами:

Стефан, сердце млеет...
Два варшавских музыканта,
Тех ночей чародеи —
Шопенек и Маврикий.[1]

Ближе соприкоснувшись с Шопеном в консерватории, Эльснер все более укреплялся в высокой оценке его таланта. В рапортах-отзывах Эльснера ректорату консерватории находим: 1827 г. — «ученик первого года, особые способности»; 1828 г. — «ученик второго года, особое дарование, выехал для поправления здоровья»; 1829 — «ученик третьего года, особое дарование, музыкальный гений».[2]

В 1827 г. умерла ярко одаренная сестра Шопена Эмилия. Летом Шопен опять гостил в Стжижеве и вновь навестил Радзивилла в его поместье Антонин.

В следующем году, кроме обычного летнего отдыха (в Санниках

[1] Hoesick (Ż. i t.), I, 224.
[2] Hoesick (Ż. i t.) I, 128, 134, 152, Binental. Chopin, Leipzig, 1932, изобр. 27.

у Прушаков и в Стжижеве), Шопен ездил в Берлин. Поводом явился конгресс естествоиспытателей под председательством Александра Гумбольдта, на который друг семьи Шопенов, варшавский профессор зоологии Яроцкий, получил приглашение. По просьбе родителей Шопена Яроцкий берет его с собой, и оба выезжают из Варшавы дилижансом 9 сентября.

Шопен возлагал на Берлин всевозможные надежды: ему хотелось и развлечься, и послушать оперу Спонтини (который должен был самолично выступить в качестве дирижера по случаю конгресса), и познакомиться с музыкальной жизнью Берлина вообще, и, возможно, выступить самому. Надежды эти оправдались лишь отчасти. О впечатлении, полученном от самого города, Шопен писал: «он слишком распространился и по всей вероятности мог бы вместить вдвое большее количество жителей» (Письма, 43).

Фредерик два дня «только и делал, что шлялся по прекраснейшим улицам и мостам» (Письма, 43). Берлин нравился ему порядком, чистотой, но не восхищал.

«У Марильского, — писал Шопен, — нет ни на грош вкуса, если он уверяет, что берлинки красивы. Они очень наряжаются, это правда, однако жаль прекрасного, тонкого муслина для таких кожаных кукол» (Письма, 45).

«Таскаться по 13 комнатам Зоологического музея» было и вовсе скучно.

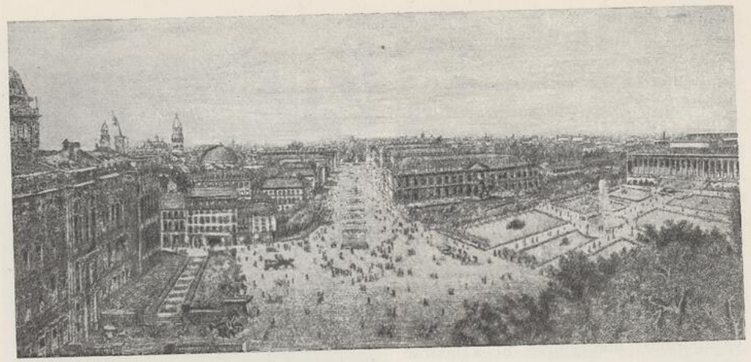
Удалось послушать несколько опер: «Кортеца» Спонтини, «Тайный брак» Чимарозы, «Фрейшюца» Вебера, «Разносчика» Онслова. Побывал Шопен и в большом му-



Маврикий Мохнацкий
(1804—1834)
С литографии С. Лукомского



Казимир Бродзинский
(1791—1835)
С литографии С. Олещинского



Берлин
Общий вид (начало XIX в.)
С офорта неизвестного художника

зыкальном магазине Шлезингера, увидел ряд музыкантов — Спонтини, Цельтера, Мендельсона, — но представиться им не решился. Тем дело и закончилось. Профессора Яроцкого, естественно, тянуло больше к ученым. Фредерик, напротив, интересовался ими совсем мало, и они не преминули стать объектом его насмешек.

В одном из писем читаем:

«Нынче я получил билет на парадный обед, устраиваемый в манеже для участников съезда. Вот когда увеличится собрание карикатур!» (Письма, 46). А в другом письме жестоко осмеян профессор ботаники из Гамбурга, «пан Леман», который сильно досадил Шопену на одной из трапез:

«Позавидовал я его могучей фигуре. Я разломил булочку обеими руками, а он одной расплющил ее в блин. Лягушонок с медвежьими лапами! С Яроцким он разговаривал через меня и так забылся и увлекся в разговоре, что начал скрести по моей тарелке своими толстыми пальцами и скатывать на ней хлебные шарики (это настоящий ученый, так как он, кроме того, обладает еще огромным, бесформенным носом). Я сидел как на иголках, пока он вертел мою тарелку, и вынужден был потом обтереть ее салфеткой» (Письма, 44—45).

На обратном пути из Берлина, на маленькой почтовой станции Цуллихау, случился инцидент, рассказываемый многими биографами Шопена.

Не было сменных лошадей, и путники засиделись на станции. Фредерик, бродя по комнатам, видит рояль и садится играть. Собираются слушатели, приходит сам хозяин с дородной супругой и дочерьми. Все внимают с восхищением игре нежданного артиста. До этой остановки, в дилижансе, один ярый курильщик уверял, что ему дороже всего его трубка; но теперь и он развесил уши, а трубка его потухла и остыла.

Когда снаружи раздается окрик «лошади готовы!» и Шопен вскакивает со своего места, все умоляют его поиграть еще. Хозяин даже обещает дать курьерских лошадей. И вот Фредерик садится снова, играет еще вдохновеннее. Восторгам слушателей нет пределов. Какой-то старый музыкант подходит к нему со слезами на глазах и энергично трясет его руку. Хозяин, видя всеобщее воодушевление, не скупится угостить публику, а его дочери щедро снабжают Шопена на дорогу сладостями и фруктами.

В заключение хозяин относит Фредерика в дилижанс на руках.

И снова застучали колеса, замелькали дорожные пейзажи в окнах, а сердце Шопена радостно билось при воспоминании об его успехе. Такие минуты не забываются: горячие чувства безвестных, случайных слушателей подчас дороже хладнокровных одобрений знатоков или рукоплесканий концертных зал...

В начале октября путешественники вернулись в Варшаву. Шопену предстоял последний, решающий год его занятий в консерватории. Он сумел превосходно использовать его и, продолжая посещать оперу и концерты, бывая в свете, успевал серьезно работать. Родители выделили Фредерику отдельную комнату, где он принимал своих товарищей — Целинского, Марильского, Мацейовского, Витвицкого. Ближайшими друзьями Шопена (после смерти Бялоблоцкого весной 1828 г.) стал Тит Войцеховский, Юлиан Фонтана [1] и студент медицины Ян Матушинский.[2]

Блестящее развитие таланта Шопена делало для него все более тягостным постоянное пребывание в полупровинциальной Варшаве. Когда в 1829 г. Варшаву посетили Гуммель и Паганини (Письма, 87, 92, 119), принеся с собой отголоски кипучей музыкальной жизни западноевропейских столиц, Шопен особенно остро почувствовал, что ему чего-то недостает. Эльснер горячо советовал своему гениальному ученику съездить за границу. Намечались Вена и Париж — как места для выступлений и Италия — как место дальнейшей учебы (друзья Шопена серьезно полагали, что он будет писать оперы). Но осуществить такую заграничную поездку было не просто. Одним из основных препятствий вставало отсутствие денег. Николай Шопен, правда, не бедствовал, но не обладал и лишними средствами (особенно потому, что постоянно помогал товарищам и знакомым). В апреле 1829 г. он подал министру религиозных исповеданий и народного просвещения просьбу о выдаче Фредерику денежного пособия для усовершенствования за границей. Просьба была написана в очень почтительном тоне и содержала ссылку на лестное внимание, оказанное таланту сына императором Александром I и наместником Константином.[3] Около двух месяцев прошение «проходило инстанции», и в июне последовал отказ. Любопытная деталь: в одном из документов ведомственной переписки по

[1] (1810—1870). Вместе с Шопеном Фонтана учился у Эльснера; писал вальсы, этюды и др. Принимал участие в польском восстании и позднее жил в эмиграции (Париж и Лондон). Издал посмертные сочинения Шопена со своими «поправками».

[2] (1809—1842). Участвовал в восстании (был полковым врачом). Позднее состоял профессором Ecole de Médicine в Париже.

[3] Репродукцию части этого прошения — см. Binental, изобр. 23 и 24, текст — стр. 133—134.



Иоганн Непомук Гуммель
(1778—1837)

С литографии П. Виньерона

этому поводу государственная комиссия внутренних дел и полиция сообщала, «что она не может разделить мнение, чтобы суммы государственного казначейства были предназначаемы (в черновике стояло даже «расточаемы») на поощрение артистов такого рода» (Письма, 35).

Момент подачи просьбы оказался неблагоприятным. Варшавские власти были заняты организацией коронования Николая I польской короной. Царь покуда избегал откровенности, и 24 мая перед алтарем, воздвигнутым в Варшавском замке, клялся царствовать ради счастия польской нации, согласно хартии, дарованной его предшественником Александром I. Цвет польской аристократии съехался в Варшаву. Князь и музыкант Антон Радзивилл удостоил родителей Шопена своим любезным посещением. Во время визита он расточал хвалы таланту Фредерика и приглашал всю семью к себе в Познань. Музыкальные силы и средства Варшавы были полностью мобилизованы для торжественного проведения коронации; Эльснер даже написал специальную коронационную мессу.

Поскольку не удавалось предпринять длительную заграничную поездку, Шопен решил хоть не надолго отправиться в Вену.

В июле 1829 г. он окончил консерваторию и в июле же выехал из Варшавы в компании своих товарищей — Целинского, Губе и Франца Мацейовского.

Приехав в Вену 31 июля, Шопен немедленно пустил в ход привезенные им рекомендательные письма. Он навещает музыкального издателя Гаслингера и передает ему письмо от Эльснера. Он знакомится с графом Галленбергом (директором Кертнертор-театра), с Вильгельмом Вюрфелем (капельмейстером этого театра), с журналистом Благеткой — отцом юной талантливой пианистки, с Адальбертом Гировецом, Францем Лахнером, Конрадом Крейцером, Карлом Черни[1] и другими музыкантами. Венцы необычайно предупредительны и настойчиво советуют Шопену дать концерт, заранее гарантируя успех и особо подчеркивая, что этот успех будет весьма способствовать распространению шопеновских сочинений. Фортепианные фабриканты (Штейн и Графф) предлагают послать Шопену инструменты на дом и в концертный зал. Словом, Шопену уделяется внимание, как блестяще одаренному человеку, который пока доставляет лишь удовольствие и еще не может составить конкуренции. Тон писем Шопена

[1] Франц Лахнер — старший из трех братьев, композитор и (с 1828 г.) первый капельмейстер Кертнертор-театра. К. Крейцер — композитор и капельмейстер того же театра (с 1829 г.). Карл Черни (1791—1857) — фортепианный педагог и композитор, автор известных этюдов, ученик Бетховена и учитель Листа.



ШОПЕН

С рисунка карандашом Т. Квятковского

из Вены — живой, бодрый, его настроение приподнято перспективами успеха, но он вполне сохраняет здравость ума.

«Штейн очень ко мне предупредителен и любезен; все-таки я не стану играть на его инструменте, скорее на Граффовском» (Письма, 51).

«Вюрфель представил меня нынче графу Галленбергу, капельмейстеру Зейфриду и каждому встречному, как молодого человека, которого он убедил дать концерт (nota bene — без всякого гонорара), что особенно понравилось графу Галленбергу, потому что здесь дело касается его кармана. Газетные писаки смотрят на меня большими глазами, члены оркестра кланяются мне очень почтительно, потому что директор несуществующей большой итальянской оперы ходит со мной под руку» (Письма, 52).



Карл Черни
(1791—1857)
С литографии К. Мейера

Эти строки весьма характерны. С ранней юности Шопен был прекрасным знатоком людей и позднее, в течение всей своей жизни, никогда не порывал с сатирической насмешливостью, едко и беспощадно разоблачающей людскую подлость (см. Письма, стр. 54, 55, 81, 83, 114, 115 и др.).

В Вене Шопен прослушал «Белую даму» Буальдье, «Золушку» Россини, «Крестоносца» Мейербера.

11 августа он дал свой первый концерт. 18 августа — второй в зале императорского оперного театра. На первом концерте Шопен исполнил вариации (ор. 2) и импровизировал на тему из «Белой дамы» и на польскую тему «Хмель». На втором он сыграл краковяк (ор. 14) и повторил вариации.

Оба выступления имели весьма значительный успех. Рецензии восхваляли артистичность, техническое совершенство и поэтическую нежность его игры. «Шпионы» Шопена, сидевшие в партере, сообщили ему, что импровизация на тему «Хмель» заставила венцев, столь чувствительных к танцам, подпрыгивать на скамейках.

Были и критические возражения; суть их Шопен выражает сам в своих письмах:

«Все-таки общее мнение таково, что для публики, привыкшей к стукотне здешних пианистов, я играл слишком слабо, или, вернее, слишком нежно...»

«Все говорят, что я понравился здешней аристократии».

«Я знаю, что я понравился дамам и художникам».

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.



Вена
Городской театр (30-е годы XIX в.)
С акварели неизвестного художника

«Ученых и чувствительных я расположил в свою пользу» (Письма, 54—56).

Прощание с Веной было трогательно. Новые друзья обнимались, целовались и даже плакали. Восемнадцатилетняя пианистка Благетка вручила Шопену свои сочинения с собственноручной надписью. Молодые люди, вероятно, немножко влюбились друг в друга за время пребывания Шопена в Вене. Приятные, слегка волнующие воспоминания на ближайшие дни пути...

Опять дилижанс и краткие остановки в городах. Побывали в Праге и осмотрели ее «с быстротой молнии». Тут Шопен познакомился с Кленгелем — ученым автором канонов и фуг, которого он сравнивает с Черни, ко всей невыгоде для последнего.

Остановились в Теплице, где поляк Лемпицкий пригласил Шопена на вечер во дворец князя Клари. «Расфрантившись» и надев белые перчатки, Шопен является в княжеский салон. После чая его просят — не «соблаговолит» ли он сесть к роялю. Женщины, занятые вязаньем и кружевами, шушукаются и шепчут: «тему... тему...». Наконец «пан Фриче», видимо гувернер, предлагает тему из «Моисея» Россини. Блестящая импровизация, восторженные похвалы присутствующих...

А в пять часов утра на следующий день путники уже ехали в Дрезден, куда прибыли 25 августа. Здесь Шопен осмотрел «картинную галлерею, выставку сельскохозяйственных продуктов и замечательные сады, сделал визиты», присутствовал на представлении «Фауста» Гете с музыкой Шпора в антрактах. «Страшная, но величественная фантазия!» — замечает Шопен по адресу Гете (Письма, 62).



Шопен у Антона Радзивилла
С картины Г. Семирадского

Затем через Бреславль направились на родину и прибыли в Варшаву в начале сентября. Вена так «ошеломила, ослепила и очаровала» Шопена, что родной город показался ему бледным, скучным, провинциальным. Он положительно жил воспоминаниями и мечтал о еще более ярких успехах в будущем.

В конце октября Фредерик отправился в Познань и вновь провел неделю в Антонине у Радзивилла. Чувство социального неравенства уже пробудилось в Шопене — он ехал к Радзивиллу с большим недоверием и характерной подозрительностью. Радзивиллом было «высказано пожелание, чтобы я приехал в Берлин, поселился в его дворце, и подобные прекрасные слова. Я не вижу от этого никакой пользы даже в том случае, если бы все это и сбылось, а в этом-то я как раз и сомневаюсь, потому что «панская милость до порога». Папа, конечно, не хочет верить, что все это только «des belles paroles», и это и есть причина моего отъезда...» (Письма, 69). Впрочем, Шопен был принят так тепло в Антонине, что не пожалел о своей поездке. По возвращении в Варшаву он писал о Радзивилле Титу Войцеховскому:

«Ты не поверишь, как хорошо я чувствовал себя у него... Там были две Евы, молодые княжны, в высшей степени приветливые, добрые, музыкальные, чувствительные создания. Старая княгиня, которая хорошо понимает, что не от происхождения зависит достоинство человека, так привлекает своим обращением, что невозможно ее не любить. Ты знаешь, как князь любит музыку. Он мне показывал своего «Фауста», и я в нем нашел столько хорошо задуманных и даже гениальных вещей, которых я никак не мог ожидать от наместника» (Письма, 71).

О сочиненном в Антонине полонезе для фортепиано и виолончели (ор. 3) Шопен пишет: «...это не более, чем блестящий салонный вздор для дам. Мне, видишь ли, хотелось, чтобы его выучила княжна Ванда. В продолжение этого времени я как бы давал ей уроки. Она еще молода, ей 17 лет, красива и — ей-богу — было очень приятно ставить ей пальчики...» (Письма, 71).

Легкие увлечения постоянно тревожили душу Шопена. В Вене это была Леопольдина Благетка, в Антонине — Ванда, в Варшаве — Александра де Мориоль, дочь генерал-губернатора (см. Письма, 75, 84, 95).

Но уже весной 1829 г. Шопен влюбился серьезно — в студентку консерватории, талантливую певицу Констанцию Гладковскую (1810—1889). 3 октября этого же года он писал Титу Войцеховскому:

«...я уже обладаю, может быть и на свое несчастье, — своим идеалом, которому без его ведома верно служу уже полгода, о котором мечтаю, в память которого сочинил Adagio моего концерта[1] и который нынче утром вдохновил меня на сочинение вальса,[2] посылаемого мною тебе» (Письма, 66—67).

Это юношеское увлечение Шопена длилось до начала 1832 г., когда Шопен был уже в Париже, а Гладковская вышла замуж за купца Грабовского.

Многое в отношениях Шопена и Гладковской остается неясным. Между ними, очевидно, существовала переписка (см. Письма, стр. 124),[3] но произошло ли решительное объяснение, любила ли Констанция Фредерика и если любила, то почему их взаимные чувства окончились разрывом — мы не знаем.

О том, какое прочное место в думах и мечтаниях Шопена занимала Констанция, свидетельствуют его письма 1829—1831 гг. к Войцеховскому и Матушинскому. (См. Письма, стр. 66, 67, 68, 73, 75, 80, 84, 93—95, 97, 101, 103, 119—124, 126, 127, 142).

Излияния сердечной тоски, робкая нежность, попытки скрыть свое чувство от окружающих притворной влюбленностью в «Мориолку» (Мориоль) встречаются тут постоянно.

Позднее, когда Шопен покинул родину, в его письмах из-за границы часто проглядывают страстное беспокойство и порывы ревности.

[1] Речь идет о Larghetto концерта f-moll (а не — e-moll, как ошибочно считает А. А. Гольденвейзер).
[2] Вальс ор. 70 № 3.
[3] Стихи Гладковской, обращенные к Шопену, см. Listy Fr. Chopina, Warszawa, 1937, 80—81.

Биографу важны, конечно, не столько самые эти факты, сколько их характер, соответствующий существенным чертам психики Шопена.

Конечно, Шопену не была чужда известная романтизация его чувств к Констанции. Даже узнав о помолвке Гладковской, он пишет (в декабре 1831 г.), что «это не мешает платоническим аффектам» (Письма, 142). Но Шопен весьма далек от того, чтобы утонуть во всепоглощающем чувстве, далек от мучительно страстной любовной романтики Мицкевича. Он неизменно сохраняет насмешливость ума. В письмах слова о любви чередуются с подробными описаниями новостей, а к страстным излияниям примешиваются почти иронические нотки:

«Также против моей воли взбрело мне сквозь очи в голову что-то, о чем я люблю мечтать и может быть совершенно напрасно» (Письма, 84).

«Концерта я еще не пробовал; будь что будет, а до Михайлова дня я расстанусь со всеми своими сокровищами и буду в Вене осужден на вечные вздохи...» (Письма, 94).

«...у меня есть доброе намерение уехать украдкой... Ноты в узелок, ленточку на сердце, сердце в руки — и в дилижанс. Слезы посыплятся, как горох, со всех сторон города в длину и ширину, от Коперника до Здроев, от Бранека до короля Сигизмунда. Я же буду холоден и бесчувствен, как камень...» (Письма, 101).

Целеустремленность Шопена очевидна. Музыка у него на первом плане. Он способен не только объективно оценивать складывающуюся обстановку, но и уверенно владеть собой.

17 и 22 марта 1830 г. состоялись в Варшаве два выступления Шопена. На первом он исполнил концерт f-moll и фантазию ор. 13. На втором — повторил концерт, сыграл краковяк ор. 14 и импровизировал на народные темы. Любопытно, что по тогдашним, распространенным в Европе обычаям, исполнение f-moll'ного концерта прерывалось (после первой части), чтобы дать отдохнуть публике: в первый раз был исполнен дивертисмент для валторны Гернера, во второй раз — скрипичные вариации Берио, и лишь затем Шопен играл вторую и третью части своего концерта![1]

Успех обоих выступлений Шопена был очень велик, материальные сборы значительны. Шопена встречали аплодисментами и бурно чествовали как национальную знаменитость.

Мохнацкий, восхищаясь национальным своеобразием шопеновского искусства, писал по поводу концерта 17 марта в «Курьере Польском»:

«Чтобы с утонченной игрой и гениальной композицией сочетать столь прекрасную простоту родного пения, как это сделал Шопен, надо обладать соответственной чуткостью, познать отголоски наших полей и лесов, слышать песенку польского крестьянина».[2]

Сам Шопен был, однако, не слишком удовлетворен результатами концертов. Похвалы казались ему преувеличенными, он усматривал в них самодовольное равнодушие публики, которой льстил лишь внешний блеск его таланта, а внутренние достоинства этого таланта оставались чуждыми.

[1] Программы концертов см. Niecks, I, 135—137 или Hoesick, Ż. i t., I, 206, 212.
[2] Hoesick (Ż. i t.), I, 211.



Деревенский скрипач

С литографии неизвестного художника



Мазурка

С рисунка польской нотной обложки 40-х годов XIX в.

Шопен даже писал Титу Войцеховскому о втором концерте: «импровизировал я не в том стиле, как мне хотелось бы, так как это не годилось для такой публики» (Письма, 75).

В мае жизнь Варшавы снова закипела. Опять собрался сейм, последний перед восстанием. В столицу нахлынуло блестящее усадебное общество, съехались и иноземные артисты — в их числе певица Генриэтта Зонтаг, вызвавшая искреннее восхищение Шопена (Письма, 85—88).

Но Шопен твердо решил ехать в Вену, Париж, Лондон — самые крупные европейские столицы. Даже любовь к Гладковской не могла удержать от этого решения, а лишь создавала некоторую борьбу «сердца и рассудка».

«Я все еще в Варшаве, — пишет Шопен Войцеховскому 31 августа, после летней поездки в Потуржин (имение Войцеховского) и Желязову Волю, — и так как я тебя люблю, меня ничто не тянет за границу. Можешь мне верить, что на будущей неделе, т. е. в сентябре (так как завтра первое) я уезжаю, но я уезжаю только по требованию своего призвания и рассудка (который, повидимому, очень ничтожен, если не имеет достаточно сил, чтобы уничтожить в моей голове все остальное)» (Письма, 91).

А 18 сентября:

«Собственно, меня никуда ничто не тянет. В Варшаве я все-таки не думаю оставаться, и если ты имеешь какие-нибудь любовные подозрения, как и многие в Варшаве, то отбрось их — и убедись, что я сумел бы быть выше этого там, где дело касается моего «я», и если бы я был страстно влюблен, то еще в течение нескольких лет смог бы скрывать свой бессильный и жалкий пыл» (Письма, 97).

«Не думай также, что меня задерживают карманные причины» (Письма, 97).

Доход от концертов был достаточен, чтобы обеспечить жизнь за границей на первое время. Главной причиной задержки Шопена в Варшаве являлись, надо думать, растущие волнения в Европе (Письма, 99). Июльская революция, вспыхнувшая во Франции, воодушевляла другие страны, и сердца польских патриотов вновь загорелись надеждой. Тайные общества, временно заглохшие, оживились. Полиция удвоила подозрительность, производила аресты и выхватывала наугад отдельных заговорщиков.

В такое время не очень легко было получить заграничный паспорт, но родителей Шопена, разумеется, более всего волновали и удерживали те превратности, которым Фредерик мог подвергнуться на чужбине. Не слишком приходилось рассчитывать на артистические удачи в условиях серьезных общественных событий и разбушевавшихся политических страстей.

Шопен был полон сил и энергии. «Покуда я здоров, — пишет он, — буду работать всю свою жизнь... Без шуток, я убедился, что я еще не один из последних негодяев и что если это необходимо, я в состоянии работать вдвое больше, чем я работаю теперь» (Письма, 98).

Но тяжелые предчувствия его угнетали:

«...я все еще здесь, и у меня нет достаточно решимости, чтобы назначить день отъезда. Мне представляется, что я уезжаю, чтобы навсегда забыть о доме; представляется, что я уезжаю, чтобы умереть, — а как это горько должно быть умереть не там, где жил. Как ужасно будет для меня, вместо родных, видеть у своего смертного одра холодного врача или слугу!» (Письма, 94).

День отъезда приближался. Одним из последних сильнейших музыкальных впечатлений Шопена в Варшаве было пение Констанции Гладковской в «Сороке-воровке» Россини. 11 октября состоялось его прощальное выступление. Шопен исполнил концерт e-moll и фантазию на польские темы. В этом же концерте выступила и Гладковская. Она «была очаровательна и к лицу одета в белое с розами на голове и так исполнила каватину с речитативом из «La donna del Lago», как она еще ничего до сих пор не пела, кроме арии из «Агнесы» (Письма, 105). Концерт прошел с огромным успехом.

На следующий день Шопен пишет: «я ни о чем больше не думаю — только об упаковке вещей...» (Письма, 105).

И все же он задержался в Варшаве еще — более чем на две недели! Тем временем обстановка в польской столице становилась все более

напряженной. Пока Шопен медлил с отъездом, его товарищи по музицированиям и литературным беседам, Мохнацкий и Набеляк, вместе с офицерами Высоцким и Заливским организовали комитет подготовки восстания.

На стенах бельведерского дворца — резиденции наместника Константина — появились расклеенные неизвестно кем карточки, насмешливо и грозно объявлявшие: «Жилище сдается в наем с нового года».

Родители Фредерика и сам он не могли не знать о бурном росте революционных настроений. Более чем понятна глубокая тревога юноши, покидавшего родину в такую беспокойную пору.

Наконец, 1 ноября состоялся прощальный дружеский вечер, на котором Шопену преподнесли серебряный кубок с польской землей; он должен был взять с собою этот символ преданности родине.

2 ноября утром Шопен выехал из Варшавы. Эльснер и другие поджидали его у Воли, где произошла заключительная церемония прощания.

Мужской хор под аккомпанемент гитары исполнил кантату, специально сочиненную Эльснером на слова Дмушевского.

Фредерик был чрезвычайно растроган — он разрыдался перед тем, как пуститься в дальнейший путь. Вся природа кругом носила печальные следы осени. Поля обнажились и опустели, листья с деревьев опали, воздух



У польской почтовой станции

С литографии неизвестного художника

был свеж и холоден. Перед глазами простирался унылый мирный пейзаж, ничто не указывало пока на близость исторической трагедии. Но через несколько месяцев здесь должны были загрохотать пушки, пролиться кровь тысяч людей...

Пожимаясь от осеннего холода и кутаясь в воротник своего плаща, Фредерик в последний раз обнимал и целовал друзей. Гениальный сын своей родины теперь становился представителем ее музыкального искусства в чужих землях. Сознавая почетность и трудность этой миссии, он был горд и взволнован.

Шопен вез за границу горячее сердце патриота, нерастраченные силы молодости и гения, насмешливый ум, привыкший точно и беспощадно судить о людях. В его дорожных вещах лежали композиции: он уже много успел сделать за пять лет сознательного композиторского поприща.

На следующий день «Варшавский Курьер», некогда пародированный Фредериком в Шафарне, сообщал:

«Вчера наш соотечественник, музыкальный виртуоз и композитор Фредерик Шопен выехал из Варшавы, чтобы посетить чужие края. Сначала он задержится в Калише, откуда направится в Берлин, Дрезден, Вену, затем посетит Италию и Францию». Газета приводила текст кантаты Эльснера; слова ее в последний раз напоминали уезжающему о высоком долге национального композитора, который он должен честно и неизменно выполнять.

ГЛАВА ПЯТАЯ

1830—1831

Мрачно всюду, глухо всюду,
Что-то будет, что-то будет?

А. Мицкевич

В Калише Шопен, по предварительному условию, встретился с закадычным другом последних лет Титом Войцеховским, и они вместе отправились дальше. В Бреславле сделали остановку на несколько дней — с 6 по 10 ноября. Здесь Шопен осматривал город и почти что экспромтом выступил в концерте: исполнил две части концерта e-moll и импровизировал на тему из «Фенеллы» Обера. С обычным юмором Шопен подсмеивается над немцами в письме к родным:

«Так как у меня нет еще прочной славы, то восхищались и боялись восхищаться; они не знали, действительно ли сочинение хорошо, или это им так только кажется» (Письма, 107).

Еще более сатиричен Шопен, когда пятью днями позднее он пишет родным из Дрездена.

«Одевшись получше, я послал за портшезом, уселся в этот достопримечательный ящик и велел нести себя в дом Крейссига», где должен был состояться музыкальный вечер. «По дороге я смеялся сам над собой, когда меня несли эти носильщики в ливреях. Мне очень хотелось пробить дно портшеза, но я все-таки отказался от этого». Войдя в салон, Шопен «увидел с обеих сторон пропасть дам, сидящих за восемью огромными столами. Не столько бриллианты, украшавшие этих дам, сколько спицы для вязанья мелькали у меня перед глазами.

...Число дам и спиц было так велико, что можно было бояться какого-нибудь восстания против мужчин, которое пришлось бы побороть только с помощью очков и лысин; действительно, зрительных стекол было множество, а плешивых голов еще больше...» (Письма, 108).

Ни Бреславль, ни Дрезден не удовлетворяли Шопена. «Я не хочу терять времени, а Дрезден не даст мне ни славы, ни денег» (Письма, 109). Однако Шопен потерял времени немало. «В Дрездене у меня пролетела неделя так, что я этого не заметил. Уходя утром из дому, я возвращался обратно только вечером».

Почти все время поглощали визиты: «меня всюду ловят, как собаку» (Письма, 110). Тут же Шопен познакомился с Дельфиной Потоцкой.

Выехав из Дрездена и остановившись не надолго в Праге, путешественники 24 ноября были уже в Вене. Здесь вместе с Титом наняли три комнаты на главной улице: «правда, в третьем этаже, но очаровательные, в высшей степени мило и элегантно меблированные, на один месяц и не дорого» (Письма, 112).

Горести и разочарования уже стояли у порога, но Шопен не подозревал или не хотел подозревать их.

В письме от 1 декабря к родным он предавался обычным веселым шуткам и замечал, что его «распухший нос» до сих пор мешает ему представиться в русское посольство (у Шопена была рекомендация к послу от наместника Константина).

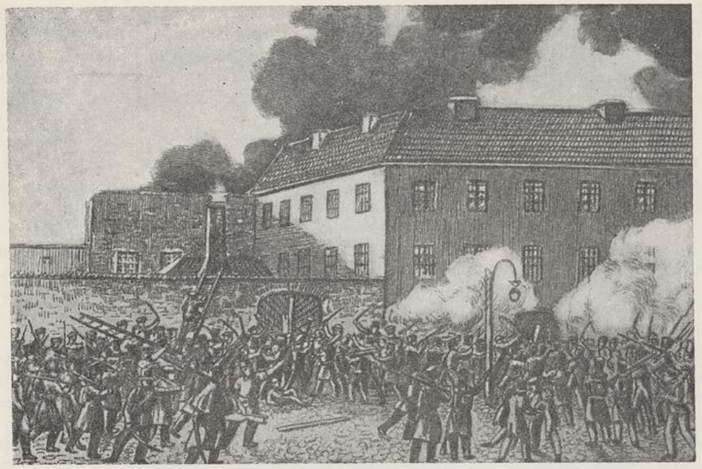
В этом же письме Шопен со свойственной ему проницательностью в оценке людей и трезвым практицизмом писал:

«Questia (вопрос) в том, какой концерт играть: f-moll'ный или e-moll'ный. Вюрфель утверждает, что f-moll'ный красивее, чем As-dur'ный Гуммеля, который только что вышел у Гаслингера. Гаслингер хитер, он хочет со мной вежливо и дешево разделаться, чтобы я ему даром давал свои сочинения. Кленгель удивился, что он ничего мне не заплатил за вариации. Он может быть думает, что если он сделает вид, будто ставит мои сочинения невысоко, то я приму это всерьез и отдам их ему даром. Но даровщинка уже кончилась, теперь bezahl, Bestia! (плати, животное!)» (Письма, 115).

Между тем, уже два дня тому назад (29 ноября), когда Фредерик и Тит, вероятно, мирно беседовали вечером или совершали светские визиты, в Варшаве вспыхнуло восстание, поднятое «школой подхорунжих» под руководством Высоцкого и Заливского.

Запылали здания. Возгласы «к оружию», пение мазурки Домбровского «Еще Польша не погибла...» раздались на улицах. Многие ненавистные инсургентам и верные царской политике офицеры пали жертвами справедливого гнева восставших. Бельведер был осажден с криками «Да здравствует свобода! Смерть тирану!» Константину лишь случайно удалось бежать и спастись от гибели.

С испугом закрывали обыватели двери своих домов и трепетно прислушивались к доносившимся звукам. Осенняя неприютная ночь была мрачна, освещаемая кровавым блеском зарев. Долго во мраке слышались крики, тарахтенье быстро проносящихся экипажей.



Взятие восставшими тюрьмы в Варшаве (1830 г.)

С гравюры З. Фогеля

Наутро Варшава проснулась, полная радостных упований. Сердце порабощенной страны вновь заявляло право на свободу.

В начале декабря вести о восстании достигли Вены. Тит Войцеховский счел необходимым немедленно вернуться на родину, чтобы принять участие в завязавшейся борьбе с русским царизмом. Целую ночь напролет он убеждал Шопена не следовать за ним и остаться в Вене. Шопен согласился с его доводами, однако вскоре после отъезда Тита не утерпел и решил догнать его.

Он нанимает почтовую карету, мчится по следу любимого друга, но скоро, убедившись в бесплодности погони, еще более обескураженный и огорченный, возвращается в Вену.

Так началась почти восьмимесячная одинокая венская жизнь Шопена. Его иллюзии и надежды постепенно рушились одна за другой.

Восторженный прием и блестящие успехи прошлого года не повторились. Благетки в Вене не было, а другие отнеслись к Шопену с заметной холодностью.

Обстоятельства в целом препятствовали продолжению и упрочению артистической карьеры. С одной стороны, революционные волнения 1830 г. потрясли и нарушили обычную жизнь Вены. С другой стороны, в связи с новым обострением польского вопроса, отношение венских кругов к полякам было очень недружелюбным, и Шопену постоянно приходилось

в общественных местах выслушивать антипольские выпады и насмешки. Что касается венских музыкантов, то они, устрашенные угрозой опаснейшей конкуренции шопеновского таланта, учтиво бездействовали, никак не способствуя устройству новых выступлений. Тем более потому, что Шопен уже не хотел (как в первый свой приезд) играть даром и безвозмездно отдавать свои сочинения «хитрому» Гаслингеру.

Все попытки Шопена устроить концерт разбивались о стену безразличной вежливости. Он чувствовал себя обманутым. Его настроение сильно колебалось, и нередко им овладевали приливы тоски. В такие минуты Шопен проклинал час своего отъезда и светские развлечения Вены:

«Все обеды, вечера, концерты, танцы, которых имею по уши, надоели мне, — так тоскливо, глухо и мрачно мне здесь. Я люблю это, но не при таких жестоких обстоятельствах. Я не могу поступать, как мне нравится, а должен наряжаться, обуваться, завиваться, разыгрывать в салоне спокойствие, чтобы потом, вернувшись домой, бушевать за фортепиано» (Письма, 119).

Под влиянием тоски любовь к Констанции обострялась. Однажды Шопен отправился в полночь в храм св. Стефана — не для молитвы, ибо его религиозность всегда была более чем сомнительной, но для того, чтобы насладиться суровым видом огромного пустого собора.

«Внутри меня звучала мрачная гармония, больше чем когда-либо я чувствовал свою осиротелость, и это возвышенное зрелище влекло меня к себе до тех пор, пока не начали собираться люди, не зажгли свет...» (Письма, 120).

В этом же письме к Яну Матушинскому выступает мучительная нерешительность Шопена:

«Родители говорят мне делать, что я хочу, а я этого не люблю. В Париж? Здешние советуют мне ждать еще. Вернуться? Сидеть здесь? Покончить с собой? Не писать тебе? Посоветуй ты мне, что мне делать? Спроси тех людей, которые мною управляют, напиши мне их мнение, и так и будет» (Письма, 121). Как всегда, Шопен и в тоскливые свои излияния вносил долю юмора и насмешки.

Его очень тянуло на родину, которую он раньше якобы не умел ценить. «С того дня, как я узнал о событиях 29 ноября, вплоть до настоящего момента я не испытываю ничего, кроме запоздалых опасений и тоски», — писал он в конце января 1831 г. Эльснеру (Письма, 121). Шопен страдал, что не может быть хоть барабанщиком в польских войсках, хоть щипать корпию, как это, вероятно, делали его сестры.

Но, разумеется, в подобных чувствах и желаниях минутные порывы преобладали над рассудком. Последний ясно говорил Шопену, что истинную пользу родине он способен принести своим композиторским талантом и что этот талант, при сложившихся условиях, свободнее может развиться на чужбине, а не в Польше, где вокруг армии патриотов постепенно стягивались неумолимые силы царских войск и где над всей национальной культурой нависла угроза. Письма, приходившие с родины, подчеркивали этот же момент. И теперь и позднее (Письма, 146) родные и друзья вновь указывали Шопену на его истинную миссию — быть представителем поль-



Вена
(начало XIX в.)

С гравюры К. Шуц

ского искусства и польских освободительных идей в Европе, порою прямо намекая на то, что Шопен должен избрать сюжетом для своей будущей оперы польское восстание.

Незадолго до отъезда Шопена из Вены, 6 июля 1831 г. старый приятель юности, Стефан Витвицкий, писал ему:

«Ты, конечно, должен быть творцом польской оперы. Я питаю глубочайшее убеждение, что ты сумеешь им сделаться, и в качестве польского национального композитора (jako polski narodowy komposytor) откроешь для своего таланта неизмеримо богатую область и добьешься необыкновенной славы. Только постоянно имей в виду национальность (narodowość), национальность и еще раз национальность...

...Я убежден, что славянская опера, вызванная к жизни подлинным талантом, чувствующим и мыслящим композитором, засияет когда-нибудь в музыкальном мире, как новое солнце, может быть, даже вознесется над всеми иными... Всяческое подражание оставь другим. Пусть им забавляются посредственные музыканты. Ты же будь оригинальным, отечественным. Может быть, тебя сначала не все поймут, но стойкость

и формирование (ukształcenie) на раз избранном поле обеспечат тебе имя у потомства».[1]

Шопен прекрасно понимал справедливость этих слов (если исключить из них призывы к сочинению именно *опер* — жанра, очень мало его привлекавшего).

Но беспокойная и расхлябанная жизнь в Вене так выбила Шопена из колеи, что даже творчество его замерло. Почти все время уходило на визиты и поездки по окрестностям.

В своей «просторной, красивой» комнате в три окна на четвертом этаже, с «прекрасным роялем», диваном, кроватью и столом из красного дерева Шопен проводил обычно лишь несколько часов. «Утром меня будит невыносимо глупый слуга, я встаю, мне приносят кофе, играю и ем часто холодный завтрак. Около 9 часов приходит учитель немецкого языка, позже я в большинстве случаев играю...». В 12 часов «приходит очень милый немчик Лейденфрост, занятый в судопроизводстве, с которым, если погода хороша, я гуляю вокруг города по гласису. После этого я отправляюсь на обед, если куда-нибудь приглашен, если же нет, то идем вместе в гостиницу «Zur Böhmischen Köchin», где обедает вся здешняя учащаяся молодежь. После обеда в самом красивом кафе пью кофе... после чего делаю визиты. В сумерки возвращаюсь домой, завиваюсь, обуваюсь, и на вечер. К десяти, одиннадцати, иногда к 12 часам (никогда не позже) возвращаюсь домой, играю, плачу, читаю, смотрю, смеюсь, иду спать, гашу свет, и вы все мне снитесь» (Письма, 123).

Вероятно, наиболее тепло относился к Шопену в Вене придворный врач Мальфатти, бывший друг Бетховена. В богатой загородной вилле Мальфатти, с ее роскошным парком, фонтанами, оранжереей и террасой, откуда открывался чудный вид на Вену, устраивались музыкальные вечера, на которых выступал и Шопен. Если не считать этих полупубличных вечеров, то Шопен выступил в Вене всего один раз — 4 апреля 1831 г. (Письма, 127) в концерте певицы Гарсии Вестрис. Концерт имел очень скромный успех, и пресса о нем почти что промолчала.

Музыкальная жизнь Вены в это время быстро деградировала. Великие фигуры Бетховена и Шуберта ушли в прошлое. Опера падала, концертные общества влачили полулюбительское существование. Виднейшим фортепианным педагогом был Карл Черни, он же пользовался славой «оракула по фабрикации музыкальных лакомств» (Письма, 130).

Среди таких композиторов, как Крейцер, Лахнер, Гировец, Штадлер, трудно было набраться гениальных идей. Венские мещане требовали музыки легкой и приятной. Днем они судачили и злословили, боясь призрака французской революции до такой степени, что даже французский колбасник вызывал их опасения (Письма, 122). Вечером кружились

[1] Karłowicz, 319—321. В конце письма Витвицкий советует Шопену не предаваться меланхолии, а работать.

Любопытно, что в это же время идея национальной оперы созрела в творческом сознании Глинки (см. его письмо из Берлина, относящееся к январю 1834 г. «Полное собрание писем М. И. Глинки». СПБ. 1907, стр. 8). Позднее Шопена призывал писать оперу Мицкевич (см. Niecks, I, 287).

в «вихре вальса» на балах или развлекались «садовой музыкой» музыкальных властителей дня. Этими властителями стали Штраус-отец и Ланнер, громкая слава которых решительно свидетельствовала о торжестве «легких» бытовых музыкальных жанров и раньше широко развитых в Вене, но теперь получивших особые права господства.



Сигизмунд Тальберг
(1812—1871)
С гравюры неизв. художника

«Между многочисленными венскими развлечениями славятся вечера в гостиницах, на которых во время ужина исполняются вальсы Штрауса и Ланнера... После каждого вальса раздается сильное браво, а когда они играют Quodlibet, т. е. мешанину из опер, песен и танцев, то слушатели так довольны, что не знают, что с собой делать» (Письма, 118, 125—126).

Превосходный скрипач Славик был, пожалуй, крупнейшим из артистов, с которыми Шопен познакомился в Вене. Старый Иоганн Гуммель, посещавший Шопена (Письма, 116), видимо, утерял в его глазах значительную долю былого очарования, а пианист Сигизмунд Тальберг не понравился Шопену вовсе (Письма, 122).

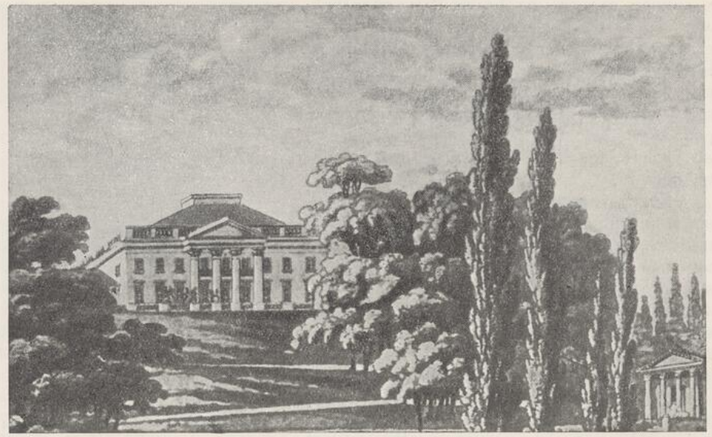
За время пребывания Шопена в Вене борьба за независимость Польши приблизилась к своему трагическому концу. Демократия, ныне представленная партией Иоахима Лелевеля, опять выдвигала идеи аграрной революции, представила в польский сейм проект освобождения крестьян, но реакционные слои шляхты вновь упорно противодействовали всяким реформам.

В провинции и в Литве попытки крестьянских восстаний быстро подавлялись. В то же время знать и некоторые шляхетские слои Варшавы даже продолжали вести легкомысленную разгульную жизнь. Между тем многочисленная царская армия подошла вплотную к польской столице.

Так начался новый этап национальной трагедии Польши, вызванной реакционными стремлениями царизма и польской верхушки насильственно разъединить братские, польский и русский, народы.

Час падения Польши приближался, когда в Европе вспыхнула сильнейшая эпидемия холеры. Венские бюргеры были охвачены страхом. Они не ели овощей и усердно распространяли печатные молитвы от холеры.

Началось повальное бегство жителей из города. Шопен окончательно решил покинуть опостылевшую ему Вену. Деньги его быстро убывали, так что пришлось снова просить материальной помощи у родителей (Письма, 135). Впереди не предвиделось никаких доходов. Ехать в Италию не имело смысла, так как там тоже начались волнения. Шопен решил попытать счастья в Париже и Лондоне.



Варшава
Бельведерский дворец (30-е годы XIX в.).

С современной литографии

Не без труда раздобыв себе паспорт,[1] он 20 июля выехал из Вены с приятелем поляком Кумельским. В новом паспорте значилось, что Шопен направляется в Лондон «en passant par Paris» (т. е. «проездом через Париж»). Впоследствии, оставшись в Париже на всю жизнь, он любил шутя говорить: «Я здесь только проездом!»

По пути во французскую столицу Шопен остановился в Мюнхене, где выступил (28 августа) в концерте Филармонического общества (им был исполнен концерт e-moll). Отсюда Шопен поехал в Штутгарт, и там его настигли тяжелые известия с родины.

Реакционные слои шляхты и польская аристократия снова предали дело национального освобождения. Под влиянием вспышек крестьянских восстаний энтузиазм шляхтичей быстро падал. Борьба группировок достигла крайнего предела. «Поднимались крестьяне,[2] восставая против правительства и поместного дворянства, усиливались враждебность оппозиции против правительства и протесты в газетах и прокламациях против господствующих классов... С одной стороны, генерал Дембинский готовит «18 брюмера», с другой стороны — раздаются на улицах Варшавы афиши с напечатанной на одной стороне программой представления, а на другой — с изображением виселицы с главнокомандующим Скжинецким и Чарторыским...»

[1] Польский паспорт возобновить не удалось, и Шопен остался на всю жизнь эмигрантом (Письма, 135 и Karłowicz, 115—116).

[2] С. Н. Драницын. Польское восстание 1863 г. и его классовая сущность, Соцэкгиз, Л., 1937 г.

События развивались с такой быстротой, что в Польше не успели сложиться стойкие демократические силы. Ночью 15 августа 1831 года в Варшаве, к которой вновь приближались временно отступившие царские войска, произошла расправа народа с арестованными и подозреваемыми в измене аристократами. Этот эпизод классовой борьбы окончательно выбил почву из-под ног шляхтичей. Призрак народного восстания все время затмевал им сознание, а события августовской ночи абсолютно сковали их решительность.

Между тем, главнокомандующий царской армией Паскевич, назначенный вместо умершего от холеры Дибича, осадил Варшаву. Штурм начался 6 сентября, и на второй день Варшава пала. Ее укрепления оказались неумело спланированными, а военная тактика большинства руководителей — порочной.

Со взятием столицы царской армии оставалось лишь подавить отдельные очаги сопротивления в провинции.



Варшава
Краковское предместье (30-е годы XIX в.)

С литографии Ф. Дитриха

Весть о вступлении армии Паскевича в Варшаву, достигнув Штутгарта в начале сентября, произвела на Шопена потрясающее впечатление. Вот отрывки из его дневника этого времени:

«Предместья разрушены, сожжены. Ясь и Вилюсь наверное пали на баррикадах!..

Башенные часы в Штутгарте бьют полночь. Сколько трупов прибавилось на свете в это мгновение?..

Любила ли она меня или только притворялась? Это трудно отгадать... Так, не так, так, не так, не так, так... палец в палец... Любит ли меня? Наверное любит... Пусть делает, что хочет.

Отец! мать! Где вы? А может быть трупы?.. О слезы! Так давно не текли... ах, долго, долго я не мог плакать... Как мне хорошо и как тоскливо!..

...Один... один!.. Нельзя описать моего горя, я насилу его переношу» (Письма, 136—137 и Listy Fr. Chopina, 108—111).

Эти взволнованные признания, несмотря на все их наивные противоречия, пристрастия, резкие контрасты и романтические преувеличения, а вернее, именно благодаря им, ярко освещают черты характера и воззрений Шопена.

Шопен был подлинным патриотом своей родины — об этом красноречиво свидетельствует все его творчество.

Падение Варшавы он воспринял с глубокой болью, как великую национальную трагедию. Но и среди тяжелых переживаний, среди тревог за судьбу близких Шопен не изменил жизненности и многосторонности своего темперамента. Слишком убедительны *творческие* результаты штутгартского потрясения, чтобы не верить его глубине.

Адам Мицкевич признавался, что под влиянием процесса «филаретов» (1823) в нем произошел душевный и творческий переворот: умер герой его юности — Густав (из «Дедов») и родился новый герой — мститель Конрад Валленрод. Во многом аналогичный перелом произвела весть о взятии Варшавы в умонастроении Шопена.

Возникшие в Штутгарте этюд c-moll (позднее — ор. 10 № 12) и прелюд d-moll (позднее — ор. 28 № 24) показывают поворот от юношеской мечтательности к трагизму. Но суровый колорит новых сочинений Шопена опять-таки был показателем не беспросветного отчаяния, а пробудившихся мощных творческих сил, великого гнева.

Шопен стремился к сердцу Европы. Он мечтал открыть миру все таившиеся в его гении возможности. И он отправился через Страсбург в Париж.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

1831—1832

Париж — это подлинный океан. Бросьте в него лот, вы никогда не узнаете его глубины.

О. Бальзак

Париж первой половины XIX столетия и в особенности Париж начала 30-х годов!

Прозаики и поэты неизменно сравнивают его с морем, пропастью, водоворотом, а то и с «чудовищным притоном».

Мрачный романтик Альфред де Виньи в одну зимнюю ночь с тревогой и страхом смотрел с окружающих Париж высот на бесчисленные огни этого города, на гигантское, трепещущее во мраке пекло страстей, в котором ковались людские поколения:

Париж! начало и конец! Париж! мрак и светоч!..
Не знаю, дурно ли все это, но это прекрасно!
Это величественно! Чувствуешь до глубины души своей,
Что мир совершенно новый куется в этом пламени.

A. de Vigni. «Paris».

Когда Шопен приехал в Париж в сентябре 1831 г., там продолжали звучать отголоски июльской революции.

Еще в марте во главе правительства стал Казимир Перье, этот «наглый и робкий трибун, который представлял буржуазию, спасающую кассу» (слова И. Кастиля).[1] Все старания своей политики он направил на

[1] H. Castille. Les hommes et les moeurs en France sous le règne de Louis-Philippe, Paris, 1853, стр. 3.



Париж
Общий вид (начало XIX в.)

С литографии Ж. Шампена

«поддержание порядка». Но сильнейшие волнения в Париже продолжались и лишь в сентябре пошли на убыль; однако уже в ноябре разразилось первое Лионское восстание рабочих с их знаменитым лозунгом: «Жить работая или умереть в борьбе».

Июльская монархия, бывшая «ничем иным, как акционерной компанией для эксплоатации французского национального богатства»,[1] начала свой путь трусливого ограничения буржуазной демократии и алчного обогащения финансистов.

Настало царство банкиров, трясущихся из страха за свои капиталы и перед пролетариатом, и перед левыми массами буржуазии, и перед ино-

[1] К. Маркс. Классовая борьба во Франции (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Том VIII, стр. 6).



Париж
Городская застава

С литографии неизвестного художника

земной реакцией, — царство общественного порока, где «наслаждение становится распутством, где сливаются вместе золото, грязь и кровь».[1]

Ожесточенные стычки партий в парламенте, ядовитые памфлеты на правительство, уличные выступления, покушения, громкие процессы — все это бушевало, то стихая, то разражаясь с новой силой и угрожая смести «короля лавочников» Луи-Филиппа со всеми его приближенными.

Первые письма Шопена, окунувшегося в это кипение страстей, полны изумленных восклицаний. Он, видимо, еще плохо разбирается в течениях бурного парижского водоворота и чувствует себя немного провинциалом. Подобно герою Бальзака, Шопен должен «завоевать» этот город. Но

[1] К. Маркс. Классовая борьба во Франции (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Том. VIII, стр. 6).



Бульвар Пуассоньер

ослепленный блеском, оглушенный шумом парижской жизни, он почти обескуражен трудностью своей задачи.

В письме к приятелю Кумельскому от 18 ноября 1831 г. Шопен сообщает о Париже:

«Здесь величайшая роскошь, величайшее свинство, величайшая добродетель, величайший порок: что ни шаг, то объявления касательно венерических болезней; больше крика, шума, стука и грязи, чем можно вообразить; теряешься в этом раю и это удобно в том смысле, что никто не спрашивает, как кто живет. Можно ходить всю зиму по улице оборванцем и бывать в лучшем обществе. . .»[1]

Шопен поселился в пятом этаже дома № 27 по бульвару Пуассоньер, в маленькой комнате с меблировкой из красного дерева и балконом. Из окна открывался прекрасный вид на бульвары от Пантеона до Монмартра.

Уже в этом письме Шопен сообщает о своем свидании с Калькбреннером и о намерении провести в Париже три года.

Проходит месяц, а мнение Шопена о Париже не меняется.

«Париж, — пишет он Войцеховскому, — все, что хочешь: можешь веселиться, скучать, смеяться, плакать, делать все, что тебе угодно, и никто на тебя не взглянет, потому что здесь тысячи людей делают то же, что ты, у каждого своя дорога. Я не знаю также, есть ли где-нибудь больше пианистов, чем в Париже, как не знаю, есть ли где-нибудь больше ослов и виртуозов, чем тут» (Письма, 137—138).

Сколько музыкальных знакомств! Композиторы Россини, Керубини, пианисты Гиллер, Герц, Калькбреннер, скрипач Байо, певцы, певицы. Сколько впечатлений! «Цирюльник» и «Отелло» Россини с превосходнейшими исполнителями — Рубини, Лаблашем, Малибран! Какое разнообразие и яркость творческих направлений! Пылкий, неистовый Берлиоз с его недавно законченной «Фантастической симфонией»; неподражаемая живость и пикантность неистощимо плодовитого Обера, создавшего вслед за «Фенеллой» партитуру «Фра Дьяволо»; драматическая взволнованность и трогательный патетизм Герольда с разбойничьей романтикой его «Цампы»; наконец, разыгрывающаяся схватка двух оперных композиторов: Россини, прогремевшего два года назад (1829) «Вильгельмом Теллем», и Мейербера, восходящего к славе и только что совершившего премьерой «Роберта Дьявола» свой первый блистательный coup de théâtre. А как многосторонне представлены в Париже направления пианизма — от мечтательной романтической страстности молодого Листа до точного, выверенного и суховатого мастерства Калькбреннера!

[1] Listy Fr. Chopina, Warszawa, 1937, стр. 111—113.



ШОПЕН

С рисунка карандашом П. Виньерона (1833 г.)

Виртуоз Калькбреннер, вылощенный и слащавый, с «марципанной фигурой» (по выражению Гейне) — слушает игру Шопена, полуснисходительно хвалит его и предлагает начать с ним трехлетние занятия, обещая сделать из него законченного виртуоза. Шопен почти согласен, восхищенный техническим совершенством игры Калькбреннера.

Но из Варшавы, в ответ на запрос Фредерика, приходят решительные письма Людвики и Эльснера. Они категорически протестуют против трехгодичных занятий, подозревая в Калькбреннере зависть, желание подавить и обезвредить своеобразие шопеновского таланта.[1]

И Людвика и Эльснер настоятельно советуют Фредерику при первой возможности приняться за оперу и отразить в ней события польского восстания.



Фридрих Калькбреннер
(1788—1849)

С литографии Г. Рихарди

Шопен поддается советам лишь отчасти. Он не согласен сейчас же приступить к сочинению оперы и пишет Эльснеру: «Я вынужден думать о проложении себе дороги в свете в качестве *пианиста*, откладывая только на некоторое время *высшие артистические цели*, которые вы мне справедливо изложили в своем письме» (Письма, 49).

Шопен был тактически прав. Если, много позднее, Бизе приходилось «стыдиться» своего пианистического таланта, который в глазах публики мог «унизить» его композиторскую славу, то тогда, в тридцатые годы, нужно было именно прославиться в качестве виртуоза, чтобы протолкнуть свои сочинения.

Мягко и тактично отклонив настояния писать оперу, Шопен последовал другому совету Эльснера и родных — не стал покорным учеником Калькбреннера (хотя и воспользовался рядом его советов). С сознанием собственных сил Шопен писал Эльснеру:

[1] Одновременно с Людвикой и Эльснером (27 ноября 1831 г.) написали Шопену его отец и Изабелла. Отец присоединяется к мнению Людвики и Эльснера, но замечает, что не хочет противоречить Фредерику ни в чем (см. Karłowicz, стр. 79). Это письмо ценно указанием на крайнюю легкость, быстроту и сознательность развития пианистического таланта Фредерика в детстве. «Ты знаешь, — писал ему отец, — что овладение механизмом игры взяло у тебя мало времени и твой ум был занят больше, чем твои пальцы. Если другие проводили целые дни за роялем, то ты редко проводил и час за изучением чужих произведений».

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

«Ничто не будет в силах уничтожить может быть слишком смелую, но благородную волю и стремление создать себе новый мир» (в подлиннике — «utworzenia sobie nowego świata») (Письма, 150).

Впрочем, Калькбреннер сам понял нелепость своей идеи трехлетних занятий с Шопеном, и отношения их, видимо, не испортились. Калькбреннеру Шопен посвятил свой концерт e-moll op. 11.

Увлеченный парижским искусством, Шопен не мог не обращать внимания и на политические страсти Парижа. После враждебной Вены бурное сочувствие к полякам со стороны парижан подействовало на него освежающе. Польские события с самого начала восстания нашли в Париже живой отклик.

Даже в момент прибытия Шопена в Париж, когда польское восстание было подавлено, а реакционное правительство Казимира Перье глушило всякое внутреннее сопротивление, могущее не понравиться Николаю I, — энтузиазм не исчез.

«В театре «Francon», — пишет Шопен, — дают всю нашу историю последнего времени» (Письма, 153). А перед домом Шопена демонстранты восторженно приветствуют даже генерала Раморино, «героя»-добровольца польского восстания (в действительности — легкомысленного полуавантюриста). Шопен не слишком сочувствует «черни», но, в интересах своей родины, он жаждет подъема революционной волны, жаждет повторения Лионского восстания и резко иронизирует по поводу положения «свободного» французского народа, всякое проявление воли которого подавляется полицией (Письма, 153).

«Знаешь, здесь теперь большая нужда, в обращении мало денег, встречается множество ободранцев с выразительными физиономиями, и не раз слышишь угрожающие разговоры о дураке Филиппе, который еле висит на своем министерстве. Низший класс раздражен окончательно, ежеминутно готов изменить свое бедственное положение, а, *к несчастью*,[1] по отношению к таким делам правительство проявляет слишком большую осторожность, и малейшее собрание черни на улице разгоняется конными жандармами» (Письма, 152).

Резкая оценка «дурака Филиппа» Шопеном понятна. Трусливая монархия Луи-Филиппа не протянула руку помощи Польше и уже поэтому в глазах Шопена была достойна презрения. Но не только поэтому. Шопен питает отвращение к гнусной *буржуазности* июльской монархии. Париж — чудовищная биржа, на которой все меняется на деньги. Не в ходу более патриархальная нравственность, а поляку, воспитанному семьей Николая Шопена, это особенно тяжело видеть.

Деньги властвуют Францией. Пройдохи Данглары ловят свои богатства в мутных потоках биржевых спекуляций, отъявленные мошенники и предатели Морсерфы заседают в «законодательном чреве» с видом ревнителей свободы и справедливости.[2] По метким словам историка июльской монархии Тюро-Данжэна, «господин Журдэн в 1830 г. разыгрывал уже

[1] Курсив мой. — *Ю. К.*

[2] Данглар и Морсерф — герои романа А. Дюма «Comte de Monte-Cristo». «Законодательное чрево» — см. карикатуру Онорэ Домье.

не роль мещанина во дворянстве, но, конечно, роль буржуа-демократа».[1] И над всем господствует «король-гражданин» с грушевидным лицом, недавно тоже разыгрывавший демократа и подобострастно пожимавший руки встречным и поперечным.[2] Это — финансовый Гаргантюа, пожирающий корзины золота и извергающий ордена и чины (карикатура О. Домье).



Ветеран польского восстания

С литографии Я. Сенковского

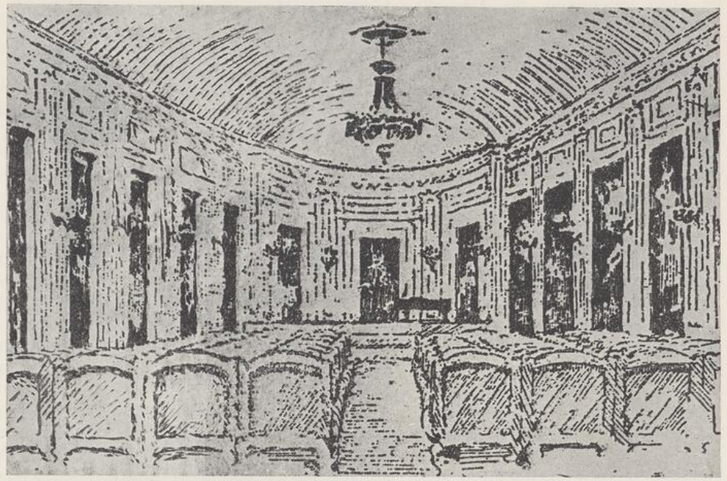
Шопена отталкивают циничные буржуазные нравы Парижа. А между тем духовная атмосфера и искусство июльской монархии властно затягивают его в орбиту своего влияния. Тут есть на что посмотреть, есть чем увлечься! Множество самых разнохарактерных деятелей выдвигается в литературе — Бальзак, Стендаль, Мюссе, Жорж Санд, Ламартин, Гюго, Александр Дюма, Эжен Сю, Теофиль Готье... Как богат и разнообразен Салон 1831 г.! Здесь перед глазами зрителей и «поучительные» исторические полотна Деларош (а («Кромвель у гроба Карла I», «Сыновья Эдуарда в Тоуэре» и др.), и живые, блестящие краски Декана. Ари Шеффер, впоследствии автор одного из лучших портретов Шопена, выставил «Фауста и Маргариту», «Леонору», «Талейрана», а будущий друг Шопена — гениальный Эжен Делакруа — свою знаменитую «Баррикаду», мощный порыв которой словно перефразирует патетику «Ямбов» Огюста Барбье. У этой картины, по словам Г. Гейне, всегда большая толпа, и реакционеры карлисты издеваются над изображенной на ней богиней свободы — «грязной бабой в красном колпаке».[3]

Юноша Фредерик, неопытный и хрупкий, привыкший к спокойному, размеренному варшавскому быту, успевший кое-как приспособиться к жизни неприязненной и поблекшей Вены, теперь брошен в хаос, где нужно быстро ориентироваться и действовать. Опьяненный впечатлениями, он ищет пристанища у соотечественников-поляков и завязывает отношения с рядом эмигрантов, во множестве хлынувших во французскую столицу

[1] P. Thureau-Dangin. Histoire de la monarchie de juillet, Paris, 1884—1892, I, 31.

[2] Там же, 18—19.

[3] Г. Гейне, т. V, 136.



Старый зал Плейеля (Ул. Кадэ, № 9)

С зарисовки неизвестного художника

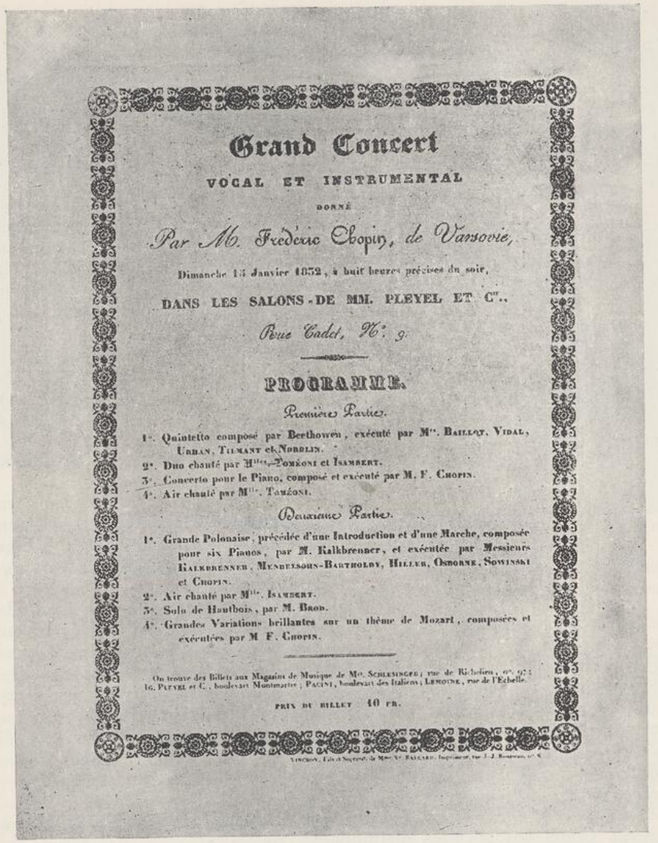
после поражения восстания; Шопен посещает салоны гр. Платеров, князей Чарторыских, видится с красавицей и талантливой музыкантшей графиней Дельфиной Потоцкой. Это — островки родины среди океана французской столицы.

26 февраля 1832 г. Шопену удалось выступить в концерте, где он исполнил концерт f-moll, вариации ор. 2 и принял вместе со Стамати, Гиллером, Осборном, Совинским и Калькбреннером участие в исполнении «Марша с полонезом» Калькбреннера для... шести роялей.[1] Фетис напечатал в «Revue musicale» весьма сочувственный отзыв, в котором хвалил своеобразие шопеновского таланта.

Среди посетителей концерта преобладали поляки: в Париже Шопена пока еще мало знали. Поэтому Орловский, приятель Шопена, писал 9 марта своим родным: «Наш дорогой Фредерик дал концерт, который создал ему большую репутацию и принес мало денег».[2]

Любопытно, что на этом концерте присутствовал уже знаменитый Франц Лист, который остался в восторге от игры Шопена. Они познакомились, даже подружились,[3] но их дружба, впрочем, не стала особенно

[1] Подробную программу концерта см. E. Ganche, Fr. Chopin, 97—98.
[2] Poliński (Chopin), 42.
[3] См., например, письма матери Листа к Шопену в собр. Karłowicz'a.



Grand Concert

VOCAL ET INSTRUMENTAL

DONNÉ

Par M. Frédéric Chopin, de Varsovie,

Dimanche 15 Janvier 1832, à huit heures précises du soir,

DANS LES SALONS DE MM. PLEYEL ET Cie.

Rue Cadet, N°. 9.

PROGRAMME.

Première Partie.

1°. Quintetto composé par Berthoven, exécuté par M^rs. Baillot, Vidal, Urban, Tilmant et Norblin.
2°. Duo chanté par Mlles. Tomeoni et Isambert.
3°. Concerto pour le Piano, composé et exécuté par M. F. Chopin.
4°. Air chanté par Mlle. Tomeoni.

Deuxième Partie.

1°. Grande Polonaise, précédée d'une Introduction et d'une Marche, composée pour six Pianos, par M. Kalkbrenner, et exécutée par Messieurs Kalkbrenner, Mendelssohn-Bartholdy, Hiller, Osborne, Sowinski et Chopin.
2°. Air chanté par Mlle. Isambert.
3°. Solo de Hautbois, par M. Baon.
4°. Grandes Variations brillantes sur un thème de Mozart, composées et exécutées par M. F. Chopin.

On trouve des Billets aux Magasins de Musique de M^rs. Schlesinger, rue de Richelieu, n°. 97; Pleyel et Cie, boulevart Montmartre; Pacini, boulevart des Italiens; Lemoine, rue de l'Echelle.

PRIX DU BILLET 10 FR.

Programme de la soirée de concert à la salle Pleyel (1832)



Гектор Берлиоз
(1803—1869)
С современной литографии

тесной и впоследствии не раз порывалась из-за несходства характеров, взглядов и вкусов. В конце этого же 1832 г. произошло и первое знакомство Шопена с Берлиозом, музыку которого Шопен никогда не любил.

Итак, многообразные впечатления и музыкальные связи с парижанами все накоплялись и расширялись. Но материальное положение Шопена было весьма неутешительным. Деньги быстро таяли, и он все тягостнее ощущал необходимость обращаться к родителям за помощью.

С родины приходили некоторые радостные известия (о свадьбе сестры Людвики с Енджеевичем), но большинство вестей носило грустный характер.

Царизм упорно «искоренял» польскую культуру.

В Варшаве были закрыты университет и лицей. Николай Шопен лишился своего лучшего (лицейского) места, а следовательно, и заработка.

Он начал преподавать в Варшавской духовной академии, но это не возмещало потери. Средства семьи сильно оскудели, и она как бы замкнулась в своем печальном одиночестве.

Родители посылали Фредерику что могли, но это становилось им все более трудным. В спокойных, внимательных письмах отца Шопена проглядывает тревога за сына. Он настоятельно советует Фредерику быть осмотрительным и экономным, «приберечь что-нибудь и на черный день».

Беспокоят Николая Шопена и обширные знакомства Фредерика: он боится зависти и лжи похвал.

«Знакомства, которые ты приобретаешь постоянно, входя в изысканное общество (dans des sociétés distinguées), будут тебе, я не сомневаюсь, полезными и помогут сделать твой талант известным; но, поверь мне, если ты, к несчастью, ощутишь нужду, твой дух будет менее свободным и твое искусство зачахнет».[1]

Между тем, страшная гостья-холера добралась и до Парижа. Жизнерадостные парижане в день mi-carême забавлялись традиционным карна-

[1] Karłowicz, 90; Ganche, Fr. Chopin, 98—99.



Родители Шопена и сестры Людвика и Изабелла в Варшаве
С рисунка А. Кольберга (1832 г.)

валом, и на бульварах мелькали даже карикатурные маски, издевавшиеся над холерой. Но именно в это время она сама появилась в городе и начала пожинать свои жертвы на благоприятной почве парижской нищеты и нечистоплотности.

Лица многих весельчаков в масках исказились настоящими, неприторными судорогами. Карнавал был сорван, начались долгие, ужасные недели жестокой эпидемии, грозных волнений в городе, бесконечных погребальных процессий.

Париж был охвачен паникой. Толпы богачей устремились в провинцию. Художественная жизнь замерла, безработные музыканты бедствовали. Уже цитированный мною Орловский в письме к родным выразил шутливое желание, чтобы, в интересах карьеры Фредерика, половина бесчисленных парижских артистов вымерла.

В мае эпидемия холеры, совершив ужасные опустошения, начала понемногу ослабевать, и 20 мая Шопен принял участие в благотворительном концерте (организованном князем de la Moskowa, сыном маршала Нея), где исполнил Allegro из своего концерта f-moll.

Ввиду материальных нехваток Шопен серьезно подумывал о том, чтобы отправиться в Лондон или Америку, или вернуться в Варшаву.

Однако ему удалось получить ряд выгодных уроков и он остался в Париже.



Париж
Пале Рояль. Орлеанская галерея
С литографии Ж. Жакоте

Многие биографы приписывают улучшение материальных дел Шопена его случайному, чрезвычайно успешному выступлению на вечере у всесильного банкира Ротшильда. Этот анекдот, однако, не слишком достоверен. Вероятнее, материальное положение Шопена улучшилось постепенно, по мере расширения его знакомств в Париже (преимущественно с аристократией).

«Мне надо нынче дать пять уроков, — пишет Шопен Дзевановскому. — Ты наверное думаешь, что я составлю себе состояние? Кабриолет и белые перчатки, без которых здесь невозможен хороший тон, стоят дороже».[1]

После нашествия холеры мятежный Париж снова волновался. 5 июня, на похоронах вождя республиканцев — генерала Ламарка, умершего от холеры, вспыхнуло восстание, организованное «Обществом друзей народа», которое было подавлено с большими жертвами. Затем начался роялистский мятеж в Вандее — старом убежище реакции. Прав был публицист и политик Ройэ-Коллар, когда он говорил, что июльская монархия горит и сверху и снизу.[1]

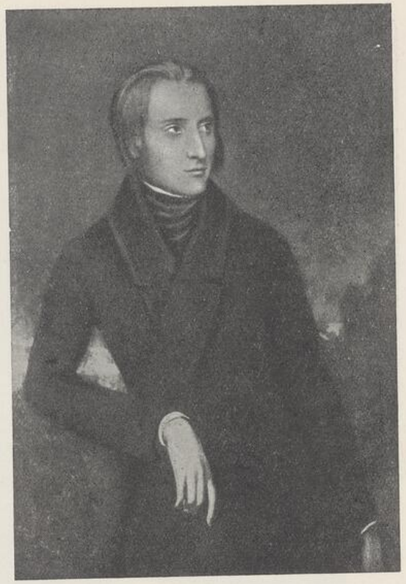
[1] Письма, 159. Шопен брал с аристократов по 20 франков за час. Позднее он занимался с рядом талантливых и бедных учеников бесплатно.

В такой насыщенной бурями идейно-политической атмосфере Шопен жил, впитывая и перерабатывая ценности парижской культуры.

Круг знакомств и общения Шопена неуклонно расширялись. Он узнал Генриха Гейне, установил прочную связь с польскими эмигрантами Ю. Фонтаной, А. Гжималой, Ордой,[2] князем Казимиром Любомирским, начал дружить с превосходным виолончелистом Огюстом Франкоммом и завязал хорошие отношения с семьей Лео.

В 1832 г. в Париже побывал Фильд. Говорили, что игра Шопена ему не понравилась; он якобы сказал о нем: «Un talent de chambre de malade».[3]

Если эти слова и были сказаны (что остается под вопросом), то в глаза Фильд, видимо, похвалил Шопена.[4]



Франц Лист
(1811—1886)
С портрета Ари Шеффера (1835 г.)

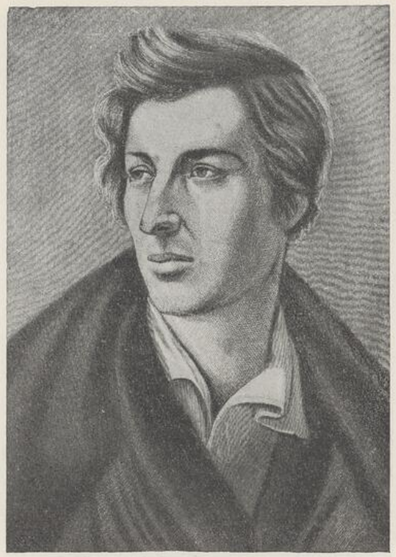
3 апреля 1833 г. Шопен с братьями Герц и Листом исполнил в концерте пьесы для 8 рук на двух роялях. 15 декабря того же года на концерте Гиллера в консерватории Шопен, Гиллер и Лист исполнили Allegro баховского концерта для трех клавиров.

Кроме того, Шопен часто выступал в салонах.

К 1833 г. относятся также следующие события жизни Шопена: он поселяется на улице Ситэ Бержер в № 4, становится членом польского аристократического литературного общества (Towarzystwo literackie) в Париже, а летом гостит у Франкомма в Турени — видимо, очень удачно и с прекрасными результатами для своего здоровья (Письма, 161).

Эрнест Легувэ в своих воспоминаниях («Soixante ans de Souvenirs») рассказывает о том, как он, по предложению Берлиоза, посетил Шопена

[1] Thureau-Dangin, II, 133.
[2] Н. Орда был музыкантом. Его посредственные полонезы обнаруживают влияние Шопена.
[3] «Талант из комнаты больного».
[4] См. письмо Н. Шопена. Karłowicz, 95 или Ganche, Fr. Chopin, 109.



Генрих Гейне
(1797—1856)
С гравюры неизвестного художника

на Ситэ Бержер [1] (очевидно, это было вскоре после возвращения Шопена из Турени):

«Мы поднимаемся во второй этаж маленького меблированного отеля, и я оказываюсь лицом к лицу с молодым человеком — бледным, грустным, изящным, с легким иностранным акцентом, карими глазами, несравненно прозрачными и нежными, темно-русыми волосами,[2] почти столь же длинными, как волосы Берлиоза, и так же падающими снопом на его лоб».[3]

До нас дошли весьма многочисленные литературные портреты Шопена — как написанные его современниками, так и составленные с изрядной примесью вымысла биографами позднейшего времени. Между этими портретами мы находим разительнейшие расхождения не только в деталях внешности Шопена (цвета его волос, глаз и т. п.), но и, скажем, в оценке состояния его здоровья.

Я уже говорил о том, что, например, Фетис вывел Шопена больным и чуть ли не умирающим с детства. Именно Фетису принадлежат следующие характерные строки о Шопене:

«Будучи слабого и болезненного сложения, он, казалось, не был предназначен для жизни (!); его детство было мучительным, растительным (végétative) (!) и ничто в первые годы его жизни не указывало, что он должен отличиться каким-либо талантом (!)».[4]

С другой стороны, уже дважды упоминавшийся мною Орловский писал своим родным из Парижа (в 1834 г.) нечто совсем иное, гораздо более близкое к истине:

«Шопен здоров и крепок, кружит головы всем француженкам, а в мужьях возбуждает ревность. Теперь он в моде и вероятно скоро свет увидит

[1] Здесь Шопен прожил недолго и вскоре переселился на Шоссе д'Антэн в д. № 5.
[2] «Я и Изабелла — блондины...» (Письма, 263). См. также E. Ganche, Voyages avec Fr. Chopin, стр. 161.
[3] Цитир. по Ganche (Fr. Chopin), 113.
[4] F. Fetis. Biographie universelle des musiciens, 2-е изд., Paris, 1861, т. II, 283.



ШОПЕН
С картины Г. Семирадского (деталь)



Джон Фильд
(1782—1837)
С литографии Ван-Долена

перчатки á la Chopin. Только тоска по родине время от времени его терзает».[1]

Не раз подчеркивались «аристократические манеры» Шопена, его пристрастие к изящной одежде, к цветам и т. п. (см. Стжелецкого, Одлей, Виллермоза и др.). Однако всякие попытки представить Шопена как фата, преувеличенно занятого своими плиссированными рубашками, бархатными жилетами и шикарным способом завязывания галстука, свидетельствуют лишь об ограниченности авторов этих попыток.

Пристрастие Шопена к элегантным костюмам являлось данью времени; попадающиеся в письмах Шопена иронические замечания по адресу щегольства достаточно выясняют долю вынужденного в этой «элегантности».

Впрочем, Шопен начала 30-х годов еще не дает возможности охарактеризовать его «окончательный» образ. Он весь в брожении, сдвигах и переоценках.

Суровая действительность разрушила беззаботность юноши, не знавшего глубоких душевных страданий. Испытания Вены, отчаянные дни Штутгарта наложили отпечаток на всю жизнь. А Париж?

Париж был окончательным мерилом и величия культуры и человеческой подлости. Шопен покуда не изведал ни того ни другого до конца. Он не изведал еще и своего страшнейшего врага — смертельной болезни.

Но то, что Шопен уже испытал, осталось неизгладимым. Его выразительное и нежное лицо подернулось оттенком печали. В парижских салонах уже не приходилось так безоглядно, наивно радоваться и веселиться, как в Варшаве. Между блистательной салонной публикой и польским композитором все явственнее воздвигалась стена непонимания и отчуждения.

Шопен видел себя посреди непримиримых и тягостных противоречий. Угнетенная реакцией Польша, которую он искренно, горячо любил, не могла обеспечить свободного развития его таланта. Французское правление было

[1] Hoesick (Ż. i t.), II, 73.



Дельфина Потоцкая
(1807—1877)

С миниатюры неизвестного художника (1830 г.)

ему отвратительно своим обнаженным хищничеством и плоской буржуазностью. Демократического движения в Париже Шопен не понимал, хотя и многому в нем, без сомнения, сочувствовал. Была еще среда польской эмиграции, где худшие черты польского дворянства выступили наружу, — эмиграции, полной, по справедливым словам Мицкевича («Пан Тадеуш»):

Проклятий и лжи, неуместных намерений,
Запоздалых сетований, позорнейших распрей.

Шопену оставался узкий кружок наиболее близких друзей — поляков и французов, — среди которых он оживал и снова блистал юмором, свежестью чувств, жизнерадостным весельем.

Была и сердечная привязанность в первые годы парижской жизни — любовь Шопена к Дельфине Потоцкой, которая отвечала ему взаимностью.[1]

С миниатюрного портрета юной Потоцкой на слоновой кости смотрит замечательно милое лицо с длинной стройной шеей и задумчивыми глазами. Эта красивая и талантливая полька скрасила теплом своих чувств первые годы парижской жизни Шопена. Ей Шопен посвятил свой концерт f-moll, Larghetto которого когда-то возникло под влиянием увлечения Гладковской; посвящение как бы указывало, что старая любовь окончательно поблекла, а новая родилась.

Таковы были оазисы мира посреди бурных волнений и тревог парижской жизни. Был еще один — воспоминания. Шопен попадал в него, когда, покинув парижские салоны и улицы, оставался наедине со своим роялем и своими мыслями, когда перелистывал дорогие письма с родины.

Несмотря на весь блеск и очарование французской столицы, в ней было для поляка, выросшего в патриархальной семье, нечто отталкивающее и пугающее. У Шопена, вопреки широким, всеевропейским потребностям его таланта, созревало моментами решение вернуться в Польшу, его тянуло порвать с Парижем ради родных лесов и полей, ради спокойной и умиротворенной жизни на родине.

Конечно, его мечта о возвращении на родину была мало реальной, но все же достаточно сильной, чтобы манить и тревожить душу. К тому же Шопен вскоре вовлекся в обаятельную по внешности идиллию, которая, казалось, позволяла осуществить его мечту о возврате на родину, но в действительности не замедлила смениться грубой, мучительной прозой. Эта была любовь Шопена к Марии Водзинской.

[1] Недавно найденные копии писем Шопена к Дельфине разъясняют многое в их отношениях и содержат ряд весьма ценных данных о творчестве Шопена.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

1833—1837

Панская милость до порога.

Польская поговорка

От 1833 и 1834 годов до нас дошли всего три письма Шопена; его жизнь в это время остается очень слабо освещенной. За оба года было опубликовано немало крупных произведений Шопена, что весьма способствовало росту его популярности во Франции. В 1834—1835 гг. Шопен неоднократно выступал в концертах.

7 декабря 1834 г. на концерте, устроенном в консерватории Берлиозом, Шопен исполнил Larghetto своего f-moll'ного концерта. 25 декабря того же года он вместе с Листом играл на музыкальном утре в зале Плейеля два дуэта — для четырех рук Мошелеса и для двух роялей Листа.

Затем состоялись следующие выступления: 25 февраля 1835 г. — в салонах Эрара: дуэт для двух роялей Гиллера (вместе с автором); 22 марта — в зале Плейеля; 4 апреля — на большом концерте в пользу польских эмигрантов в Итальянском театре (где выступили также Лист, Эрнст, Нурри, Дорю, Фалькон): концерт e-moll и дуэт Гиллера для двух роялей (с Листом); 26 апреля — на бенефисе Габенека: полонез ор. 22.

Реакция публики на этих концертах была переменчивой — то восторженной, то более холодной. Во всяком случае, Шопен, очевидно, не был удовлетворен: он надолго прекратил свои выступления.

Весной 1834 г. Шопен вместе с Гиллером ездил в Аахен на музыкальный фестиваль, после чего они втроем (с Мендельсоном) совершили

поездку по Рейну до Кобленца. В любопытном письме к своей матери от 23 мая Мендельсон хвалил исполнительское мастерство Шопена — «одного из первейших пианистов» — и даже сравнивал его с Паганини. Хвалил Мендельсон и Гиллера, однако прибавлял касательно обоих характерные «но»:

«Оба несколько страдают парижской манией отчаяния и страстности и часто уж слишком упускают из вида такт, спокойствие и подлинно музыкальное; а так как я, возможно, грешу противным, то мы дополняем друг друга и, я полагаю, учимся все трое друг у друга, причем я несколько смахиваю на школьного учителя, а они на франтов или щеголей (mirliflores oder incroyables)».

Осенью Шопен получил письмо от Эльснера (от 14 сентября — см. Binental, стр. 147—148) с новым призывом написать оперу на польский исторический сюжет, но опять-таки не последовал этому совету своего старого учителя.

Наиболее радостным событием конца 1834 г. для Шопена был, вероятно, приезд в Париж его закадычного друга — талантливого врача Яна Матушинского, который получил место профессора в École de Médicine. В одном из писем Матушинского читаем следующие теплые строки о Шопене:

«Поселился вместе с Шопеном на улице Шоссе д'Антэн № 5. Правда, отсюда мне далеко до École de Médicine и госпиталей, но я имею на то важные причины... ибо Шопен для меня все: с ним только и живу; вечерами ходим в театр, или с визитами, а не то сидим дома».[1]

Приезд Матушинского оживил в душе Шопена воспоминания о Варшаве. С какой отрадой вспоминал он юность, милых друзей, родину! И вот ему вскоре как будто улыбнулось счастье вернуться в дорогую Польшу.

В единственном, дошедшем до нас письме Шопена 1834 г. (от 18 июня [2]), адресованном Феликсу Водзинскому, мы находим следующие знаменательные строки:

«Твоя сестра была так любезна и прислала мне свое сочинение. Это доставило мне большую радость, и в тот же вечер я импровизировал в одном из здешних салонов на милую тему той Марии, с которой я когда-то бегал по комнатам в доме Пшениша... А теперь! Я беру на себя смелость послать моей уважаемой коллеге м-ль Мари маленький вальс,[3] который только-что вышел из печати. Пусть он ей доставит сотую долю того удовольствия, какое испытал я при получении ее вариаций» (Письма, 162).

Что это — изысканная польская любезность, интерес к «подруге детства» или уже рождающееся увлечение? Трудно решить, поскольку неизвестно, виделся ли Шопен с Марией в Париже до 1835 г.

Водзинские покинули Польшу, когда началось ноябрьское восстание. Они немного пожили в Германии, а затем на время поселились в Женеве.

[1] Hoesick (Zarys), 61.
[2] А не 18 июля, как неправильно датировано это письмо в русском собрании А. Гольденвейзер.
[3] Вальс ор. 18 изд. Шлезингера (см. Binental, изобр. 41).

Через братьев Водзинских, некогда пансионеров Николая Шопена, графиня Тереза Водзинская и ее дочь Мария узнали об успехах Фредерика в Париже. Ими овладело любопытство, весьма присущее их натурам. Мать от нечего делать и, вероятно, из чувства тщеславия занималась собиранием автографов знаменитых людей. Дочь, будучи в свои 16 лет обольстительной кокеткой, тем легче могла заинтересоваться прославленным молодым артистом.

Следует прибавить, что Мария Водзинская обладала рядом «маленьких талантов» — занималась живописью, пела и неплохо играла на рояле, сочиняла фортепианные пьески.

В Женеве Мария увлекла Юлия Словацкого, и последний даже счел себя любимым. На деле кокетливая девушка оставалась скорее всего холодной и просто забавлялась привязанностью поэта, проводя с ним вечера и читая стихи; ей импонировал дух артистичности. Уже из Женевы, пока Словацкий еще не был «отставлен», Водзинские списались с Шопеном.

Мать Марии посылает ему письмо (от 28 февраля 1835 г. из Женевы) с просьбой приискать для нее автографы знаменитых парижан всевозможных национальностей. Письмо с обращением «Благосклонный пан Фредерик» было выдержано в безразлично вежливом тоне: богатая и знатная пани, конечно, не решалась открыто высказать любопытство и заинтересованность, возбуждаемые в ней Шопеном. Водзинские достигли своей цели. Видимо, воспоминания Варшавы и Служева заговорили в Шопене, и его потянуло к Водзинским. Благоприятный случай скоро представился.

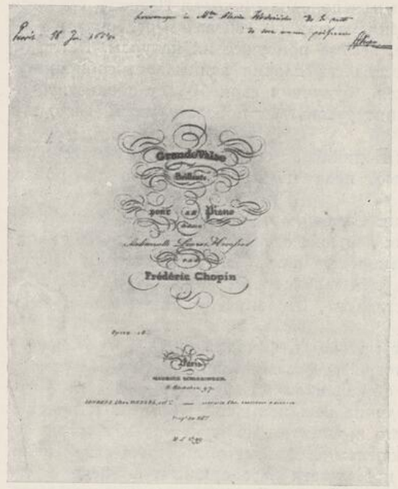
В конце июля 1835 г. Шопен выехал в Германию. Его ждала там двойная радость: встреча с отцом и матерью, поехавшими на воды в Карлсбад, и встреча с Марией Водзинской в Дрездене.

Первая встреча глубоко умилила и потрясла истосковавшегося Шопена. В письме к сестрам в Варшаву, написанном вместе с отцом, Фредерик восторженно восклицает:

«Наша радость неописуема. Мы только и делаем, что обнимаемся — и что можно еще?.. Мы вместе выходим, ведем мамочку под руку, говорим о вас, подражаем ворчунам племянникам, рассказываем друг другу, как часто думали один о другом. Вместе пьем и едим, и ласкаем друг друга, и ворчим друг на друга. Я на вершине блаженства. Те же привычки, те же движения, среди которых я вырос, та же рука, которую я так давно не целовал. Ну, обнимемся, дети мои, и простите, что я не в состоянии собрать своих мыслей... вот оно осуществилось это счастье, счастье и счастье! От радости я задушу вас вместе с зятьями, самые мои дорогие существа на этом свете» (Письма, 164).

Из Карлсбада родители Шопена вместе с ним направились в Тетшен, а затем вернулись в Варшаву, тогда как Шопен поехал в Дрезден. Здесь ему суждено было испытать очарование любви, манящей и обманчивой.

Легко представить себе знаменательные дни в Дрездене. Сначала невольное смущение, неловкость, затем невыразимая оживляющая сила воспоминаний! Совместные прогулки и музицирования... «Кристаллизация» чувства по термину Стендаля («О любви»).



Обложка нот с дарственной надписью Шопена М. Водзинской

Дядя Марии, заметив слишком нежную, по его мнению, дружбу своей племянницы с Шопеном, предупреждает Терезу Водзинскую. Та, как госпожа Керих из «Жана Кристофа», покуда не препятствует молодым людям увлекаться. Что касается Марии, то она в своем бессердечии действительно походила на Минну Керих; но Минна была сентиментальной немочкой-мещанкой, а Мария кокетливой и тщеславной польской панной.

К моменту расставания Шопен был влюблен. Увлеклась, видимо, и Мария, но гораздо менее серьезно. Многие биографы рассказывают, что перед самым отъездом Шопена Мария вынула розу из букета на столе и протянула ему. Взволнованный и потрясенный, он сел за рояль и импровизировал вальс As-dur (ор. 69 № 1).[1]

Полный радостных надежд, мечтая о будущем свидании, Шопен рано утром покинул Дрезден. Вероятно, он лелеял и мысли о возвращении на родину, к национальным истокам своего творчества.

Проездом через Лейпциг Шопен виделся с Мендельсоном и Шуманом, познакомился с Кларой Вик, которая ему играла. Шуман давно уже был исключительным почитателем произведений Шопена — с тех пор, как он узнал его вариации на тему Моцарта (ор. 2), и заявил в своей восторженной рецензии: «Шляпу долой, господа! Перед вами гений!» Нетрудно понять всю силу впечатления, произведенного на лейпцигских музыкантов игрой Шопена, находившегося в расцвете таланта и жизненных сил.

Навестив в Гейдельберге своего любимого ученика Гутмана, будущего ближайшего друга последних лет его жизни, Шопен вернулся в середине октября в Париж. Он был необычайно жизнерадостен, особенно охотно шутил с друзьями, передразнивал парижских знаменитостей. Шопен получил (возможно, еще в Лейпциге) письмо от Марии, которое укрепило его надежды. Мария писала:

«В субботу, когда Вы нас покинули, каждый из нас бродил грустный, с глазами, полными слез, по салону, где за несколько минут до того мы

[1] Hoesick (Ż. i t.), II, 168 и др. Возможно, что все это было и не так. По крайней мере, в интересах истины следует добавить, что Шопен не только наиграл, но и записал свой вальс (Karłowicz, 249—250).



ШОПЕН

С литографии М. Водзинской (1836 г.)



Феликс Мендельсон-Бартольди
(1809—1847)

С современной литографии

еще пользовались Вашим обществом... Моя мать, плача, напоминала нам каждое мгновение о какой-либо черте «своего четвертого сына Фредерика» (как она говорит)... В одиннадцать часов явился учитель пения, урок прошел очень плохо, мы не могли петь. Вы были предметом всех разговоров...

Мама не разговаривает со мной как только о Вас и об Антоне.[1] Когда мой брат будет в Париже, подумайте немного о нем, я Вас умоляю. Если бы Вы знали, какого преданного друга Вы имеете в нем! Друга, подобного ему, трудно найти. У Антона превосходное сердце, даже слишком, ибо он всегда оказывается жертвой обмана других. И потом он весьма небрежен, он никогда не думает ни о чем или, по крайней мере, редко думает...

Пожалуйста, не будьте безразличны в отношении него. Как он будет счастлив найти вдали от своей семьи понимающее сердце друга!»

После ряда кокетливых фраз письмо заканчивалось следующими словами: «Прощайте (совсем просто). Друг детства не требует фраз», а в P. S. Мария сообщала, что они хранят, как реликвию, карандаш Шопена, забытый им на рояле.[2]

Это письмо характерно.

В нем и ясные следы увлечения Марии Шопеном, и черты ее кокетства, и одна из важных причин внимания Водзинских к Шопену — желание поручить Антона Водзинского заботам и благотворному влиянию Фредерика в Париже.

Но в этот момент Шопен, конечно, видел лишь мнимо глубокую взаимность Марии. Он, очевидно, забыл польскую поговорку, которую некогда цитировал столь уместно: «Панская милость до порога!»

Из приписок Людвики к письму Николая Шопена от 15 декабря 1835 г. видно, что родным его любовь уже известна и что, кроме того, слухи о ней успели распространиться.

В сезоне 1835—1836 гг. Шопен не выступал публично. На музыкальном фоне Парижа за это время промелькнуло немало значительных событий — концерты Тальберга, знаменитого польского скрипача Липинского, ксилофониста-виртуоза Гузикова, премьера «Гугенотов» Мейербера (29 февраля 1836 г.). Все это, вероятно, не слишком интересовало Шопена, полного мечтаний оставить Париж, уединиться с любимой Марией в польской усадьбе. Парижская суета в минуты таких мечтаний особенно тяготила и досаждала.

[1] Водзинском. Этот сумасбродный юноша, как известно, явился позднее предметом постоянных забот Шопена в Париже (см. Письма, а также Karłowicz, 134).

[2] Karłowicz, 248—253.



Роберт Шуман и Клара Шуман (Вик)
(1810—1856) (1819—1896)

С литографии Г. Кайзер

Родные также были заняты возможностью женитьбы Фредерика на Марии. В письме отца Шопена от 9 января 1836 г. находим совет — поменьше уставать (Шопен давал много уроков и часто посещал салоны), а в прилагаемом письме к Матушинскому Николай Шопен просит его оберегать здоровье Фредерика. Говоря о предстоящей поездке Фредерика в Берлин или Дрезден (очевидно, для нового свидания с Водзинскими), отец предлагает ему в компаньоны мать — видимо для того, чтобы последняя столковалась с Водзинскими. Но мать могла поехать только на средства Фредерика: материальное положение родителей было слишком стесненным. Отсюда совет отца — копить деньги, быть экономнее.

Мендельсон в своем письме от 28 марта 1836 г. (с припиской Шумана) приглашал Шопена приехать в Дюссельдорф на музыкальные празднества. Шопен, увлеченный предстоящим свиданием с Марией, не последовал этому приглашению. В июле того же года он отправился в Мариенбад и здесь снова встретился с Водзинскими.

Возобновляются прогулки и музицирования, увлечение становится сильнее и нежнее. Мария пишет акварельный портрет Шопена. Тереза Водзинская как будто примиряется с перспективой выдать дочь замуж за безродного и необеспеченного артиста. В конце августа и Водзинские и Шопен переезжают в Дрезден, где некоторое время продолжается их общение. Наконец, за несколько дней до своего отъезда, а может быть, и накануне его (вероятно, 9 сентября), Шопен решается сделать предложение. Ответ и дочери и матери был положительным. Что касается матери, то в ней, быть может, заговорило благородство. Она задумала уладить брак Марии с Шопеном, поборов волю мужа, считавшего, что претендент на руку дочери богатого воеводы вовсе неподходящий — ведь он «только музыкант» («tylko grajek»).

«Сватовство» Шопена, скрытое от отца Марии, состоялось вечером. Были сумерки (szara godzina), и в последующей переписке с Водзинскими Шопен так и называл свою любовь «сумерками». Этот полушутливый шифр вскоре зазвучал символически. Любовь к Марии, действительно, стала не зарей нового, но только «сумерками», — к счастью, не жизни Шопена, а лишь его польско-шляхетских иллюзий!

Покинув Дрезден (вероятно, 10 сентября), Шопен опять направился в Лейпциг, снова виделся с Шуманом, восхитил его исполнением своей первой баллады, а затем вернулся в Париж.

Теперь в душе Шопена жила почти что уверенность в близком счастье жизни с любимой Марией. И в самом деле, сначала все шло как будто хорошо... «Любимый Фредерик!», «Мой дорогой Фрицек!» — так обращалась Водзинская-мать в своих письмах к Шопену. Мария послала ему вышитые ею туфли и письмо [1] — более нежное и откровенное, чем прежние:

«Мы не можем утешиться после Вашего отъезда; три дня, которые прошли, показались нам веками; чувствуете ли Вы то же? Сожалеете ли Вы немного Ваших друзей? Да, я отвечаю за Вас, и думаю, что не ошибаюсь; по крайней мере, я чувствую потребность верить... Прощайте, mio carissimo maestro, не забывайте теперь Дрездена, а вскоре (dans peu) Польши. Прощайте, *до свиданья*. Ах, если бы это могло быть поскорее! Мария».[2]

В другой приписке Марии (к письму матери от 2 октября) читаем:

«С у м е р к и... Прощайте, до *мая* или *июня* самое позднее. Я *советую* Вам *вспоминать* Вашего *вернейшего* секретаря Марию».

Однако Водзинская-мать подозрительно оттягивала огласку сватовства под разными предлогами. Она в своих письмах слишком подчеркивала трудности убедить мужа и слишком настойчиво советовала Шопену пить eau de gomme (лечебное средство), соблюдать режим и ходить в теплых чулках, ибо от состояния здоровья «все зависит».

Упрямое противодействие отца сделало свое дело. Мать и дочь ныне раскаивались в своем опрометчивом согласии. Мария уже не находила в своей душе ничего подлинно глубокого и стойкого, а Терезе Водзинской, вероятно, казался нелепым порыв собственного благородства, поскольку нужно было прежде всего думать о блестящей и выгодной партии.

Шопен сначала продолжал верить и писать с трогательной покорностью о своем «благоразумии»: «В двенадцать надо на уроки, и так до шести, а потом на обед, а с обеда на вечер в свет (до 11). Я не лгу, клянусь честью, думаю только о туфлях и играю в сумерках» (Письма, 165).

Но по мере того как письма матери становились уклончивее, а письма Марии бесцветнее и холоднее, легкие подозрения Шопена стали переходить в тягостную уверенность.

Здоровье его действительно ухудшилось (зимой 1836—1837 гг. он тяжело хворал гриппом). Это давало Водзинским удачный предлог, чтобы отказать «по-благородному», не поднимая щекотливых вопросов происхождения, состояния и общественного положения. Не легко было Шопену расстаться с его дорогими иллюзиями. Мучительная тоска проглядывает в его письмах к матери Водзинской. Вот ее характерные обрывки:

[1] Вернее, приписку к письму своего брата, Казимира Водзинского, от 15 сентября.
[2] Karłowicz, 258—259.



Мариенбад
Курзал у целебных источников (30-е годы XIX в.)
С современной гравюры

«Я сижу перед альбомом панны Марии,[1] и если бы я сто лет сидел над ним, то все-таки ничего не написал бы в него. Бывают дни, когда я совсем выбит из колеи (są dnie którym rady nie wiem) и лучше бы мне находиться нынче в Служе́ве, чем писать туда; тогда бы я и рассказал вам больше, чем написал теперь» (Письма, 168—169).

«Ваше последнее письмо дошло до меня в Лондоне, где я проторчал прошлый месяц. Я думал, что оттуда через Голландию поеду в Германию... (чтобы встретиться там с Водзинскими. — *Ю. К.*)

...Вернулся домой; уж поздно, и для меня в моем углу вероятно окончательно поздно.

Жду от вас менее печального письма, чем последнее» (Письма, 172).

Шопен еще искал малейшей возможности увидеться с Водзинскими, еще надеялся на запоздалое осуществление слов Марии «до мая или июня самое позднее». Но прошли июнь, июль, август. Робкие намеки Шопена не могли поколебать решения, созревшего у Водзинских. Он еще глубоко чувствовал, они лишь соблюдали приличия. Наконец Шопен понял, что надежды напрасны...

[1] Взятым у нее в лучшую пору любви.

После его смерти в оставленных им бумагах нашли связку писем Марии Водзинской с надписью Шопена «Мое горе».[1] Лаконичное свидетельство перенесенных душевных страданий!

Крах любви к Водзинской стоит заметной вехой на пути жизни и творчества Шопена. Он потряс всю его душу и, вместе с тем, обновил ее. Шопен осознал или, по крайней мере, почувствовал многое.

Противопоставлять «безнравственный» Париж идиллическим нравам шляхетской Польши было ошибочным. Временно утратив трезвость ума, Шопен идеализировал шляхетскую Польшу и был жестоко наказан. Парижский цинизм оказывался, если вдуматься, даже лучше, проще, откровеннее этой холодной, лживой любезности, фальшивого панского благородства. И мировосприятие Шопена приметно менялось, в нем назревал перелом.

Париж кипел жизнью, тут люди боролись за существование — в этом была своя увлекательная сторона. А что делали в Служéве? Там убивали время в праздности, скуке и бесцветности чувств. Как близорук был он, мечтая о счастье с Марией! Ради чего хотел он пожертвовать свободой своего гения — неужели ради капризов кокетливой барышни?

Тяжело переживая конец «сумерек», сменившихся на время настоящим мраком, Шопен все больше привязывался к Парижу. Польша — дорогая, незаменимая, с ее страданиями, с чудными песнями ее народа — была попрежнему любима. Однако ради нее он должен был работать здесь. Польша продолжала жить в искусстве ее сынов, покинувших родину. Ю. Словацкий в драме «Лилля Венеда» образно символизирует этот факт. Герой Словацкого Дервид, находящийся в плену у жестоких врагов, жертвует дочерью Лиллей Венедой ради сохранения своей арфы. Пусть он «. . .умрет, но арфа золотая освободит народы, разливая свой звон. . .».

Шопен чувствовал, что подлинный патриотизм сейчас не в том, чтобы вернуться на родину и примириться с реакцией. Он яснее, чем когда-либо, осознал, что сейчас истинный национальный художник должен широко и вольно воспринять все лучшие достижения музыкальной культуры.

Не поняв этого перелома, нельзя понять дальнейшего жизненного пути Шопена и, прежде всего, его отношений с Жорж Санд.

[1] Мария Водзинская вышла в 1841 г. замуж за гр. И. Скарбка. Брак оказался неудачным и был вскоре расторгнут при содействии Рима. Второй раз Мария вышла замуж за поэта и историка Орпишевского, пережила его и умерла лишь в 1896 г.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

1836—1838

Луи-Филиппу было суждено откровенно сказать своему веку: каждый у себя, каждый для себя

И. Кастиль

Шопен познакомился с Жорж Санд в конце 1836 г. Первое упоминание о ней в дошедших до нас письмах Шопена мы находим 13 декабря 1836 года. В небольшой записке Иосифу Бжовскому Шопен сообщает:

«Нынче у меня будет несколько лиц, между прочим пани Санд, кроме того, Лист будет играть, Нурри петь. Если пану Бжовскому это может доставить удовольствие, то я жду его вечером» (Письма, 166). Шопен писал родным, что познакомился с крупной литературной знаменитостью, но она ему несимпатична и даже кажется отталкивающей.[1]

По свидетельству Гиллера, Шопен признался ему однажды, в это же время:

«Какая антипатичная женщина эта Санд! Да и женщина ли она в самом деле? Я готов в этом усомниться».[2]

Тем не менее, Шопен виделся с Жорж Санд не раз — не только у других, но и у себя. Правда, на Шоссе д'Антэн, вероятно, никогда не бывало таких многолюдных собраний, какое описал Лист, дав волю своему пылкому воображению и сведя вместе: себя, д'Агу, Гейне, Гиллера, Мейербера, Нурри, Делакруа, Жорж Санд, Мицкевича и Немцевича.

[1] Karasowski, 260. Это письмо погибло в 1863 г.
[2] Niecks, II, 9.

Однако самые собрания действительно имели место и притом — по справедливым словам Листа — почти что против воли и желания Шопена.

Сближения между Шопеном и Жорж Санд в этот начальный период их знакомства не произошло, но предпосылки его с обеих сторон уже сложились.

Любопытно, что как раз 13 декабря 1836 г., когда Шопен сообщил Бжовскому об имеющем быть у него музыкальном вечере с присутствием Ж. Санд, последняя заявила в одном из своих частных писем:

«Я ненавижу Париж, я умираю от сплина и не останусь тут и одним часом более, чем окажется нужным. Я в убийственном настроении духа, у меня развивается несносный характер, я все время поглощена суетой и преследуема, я проклинаю толпу глупцов, отвлекающих меня от моих друзей, я не делаю ни того, что я хочу, ни того, что я должна, горя желанием отряхнуть грязь этого проклятого города».[1]

Жорж Санд была чрезвычайно раздражена и утомлена долгим, тягостным бракоразводным процессом с мужем. Она жаждала покоя и отдыха в своем поместье Ногане (на юге провинции Эндра), и этот поворот ее жизненного пути создавал очень благоприятные предпосылки сближения с Шопеном. Недаром впоследствии в «Истории моей жизни» Жорж Санд писала, что Шопен «был гостем восьми последних лет моей *уединенной жизни* (курсив мой. — *Ю. К.*) в Ногане при монархии».[2]

Уже в январе 1837 г. Ж. Санд действительно уехала в Ноган и в течение всего этого года бывала в Париже лишь наездами: в июле 1837 г. она приехала в столицу по случаю смерти своей матери, а затем, после небольшого путешествия, вернулась в Ноган, где прожила безвыездно до апреля 1838 г.

Что касается Шопена, то он находился тогда в апогее своей тоски по утраченной Марии. Как раз к тому времени, когда Водзинские окончательно «отказали» Шопену, слухи о его помолвке широко распространились, что заставляло Шопена особенно страдать.

Весть о якобы предстоящей (или даже совершившейся) свадьбе Шопена и Марии, достигнув (уже весной 1838 г.) Словацкого, усилила его ревность.

Поэт писал в апреле своей матери:

«Говорят, что Шопен женился на Марии Водзинской, когда-то моей Марии; может быть, она пошла за него немного благодаря приязни ко мне, ибо люди говорят, что Шопен и я похожи как две капли воды».

В действительности, задолго до того, как Словацкий, ревнуя, утешал себя фантастическими мыслями о привязанности к нему Марии, между ней и Шопеном все было кончено.

Итак, когда в Жорж Санд побеждали настроения «помещицы», тяга к уединению в Ногане — в душе Шопена разлетелись прежние шляхетские иллюзии и Париж стал ему ближе, чем прежде. А это, безусловно, должно было если не уничтожить, то смягчить целый ряд духовных раз-

[1] G. Sand. Correspondance. Paris, том II, 1882, стр. 37.
[2] Histoire de ma vie. Paris, 1856, том X, стр. 187.



Жорж Санд
(1804—1876)

С гравюры Л. Каламатта

*



Ноган

С рисунка Мориса Санд

личий композитора и писательницы, создать предпосылки их близости. Отношения Жорж Санд и Шопена послужили предметом бесчисленных литературных споров. С одной стороны, биографы Шопена, в своем большинстве, всячески чернили Жорж Санд, подчеркивая ее «развратность» и лицемерие. В глазах этих биографов, нередко стоявших на ханжеской точке зрения, Шопен представлялся несчастной «жертвой обольщения». При этом влияние Ж. Санд на творчество Шопена расценивалось как безусловно пагубное.

С другой стороны, многие биографы Шопена отказывались понять, как вообще изысканно изящный польский композитор мог полюбить женщину, резкую и небрежную в своих манерах, не обращавшую временами никакого внимания на одежду, изобильно курившую и способную быстро переходить с новыми знакомыми на фамильярное «ты».

Эти два момента — резкое порицание «безнравственности» Жорж Санд и «загадочность» причин любви к ней Шопена (с нередким шаблонным объяснением — «крайности сходятся») — очень часто выступают на страницах старых биографий Шопена.

Однако, чем больше вдумываешься в обстоятельства сближения Шопена и Жорж Санд, тем более убеждаешься, что оно имело весьма серьезные и основательные причины.



Жорж Санд и Лист

С рисунка Мориса Санд

Разрыв с Водзинской сыграл тут громадную роль, но было бы неправильным, как делали некоторые, исчерпывать склонность Шопена к Ж. Санд любовью «из досады», желанием «отомстить» Марии Водзинской. Суть лежала глубже — в значительной эволюции мировосприятия Шопена.

Жорж Санд внешне несколько походила на Марию Водзинскую, но трудно представить больший контраст характеров, идей, образа жизни, чем был между нею и жеманной панной из Служе́ва.

«Малые таланты» Марии Водзинской бросались на ветер; Ж. Санд весь свой огромный талант посвятила общественным целям. Мария Водзинская была слабовольной, покорной дочерью своего папаши-воеводы. Аврора Дюпен [1] в ранней юности добилась полной независимости и бесстрашно подняла знамя эмансипации своего пола.

Жорж Санд обладала и музыкальными способностями — памятью и слухом.

Она певала арии из итальянских опер, по-любительски играла на рояле и даже в старости исполняла наизусть (на рояле) множество берришонских, испанских и майоркских песен, равно как и отрывки из

[1] Девичьи имя и фамилия Ж. Санд.

опер, особенно из моцартовского «Дон-Жуана», весьма любимого ею, Шопеном и Полиной Виардо.[1]

Кроме того, Жорж Санд хорошо рисовала, что, между прочим, доказывается сделанными ею портретами Шопена, как известным (опубликованным у нас за последнее время в книге Венкстерн о Ж. Санд и книге Листа о Шопене), так и другим, лучшим,[2] который сам Шопен считал очень правдивым.

В 1837—1838 гг. «пропасти» между Ж. Санд и Шопеном вовсе не было. Шопен, разочарованный в своих иллюзиях, вместо которых перед ним встало лицемерие и сословное чванство, легко мог поддаться обаянию пылких чувств Ж. Санд, сознательно презирающей и отметающей условности.

Их взгляды вовсе не так различались, как это казалось многим, пытавшимся вольно или невольно видеть в Шопене претенциозного и фатоватого польского пана. Вспомним, что Шопен был воспитан в духе французского просветительства, в духе Вольтера и Руссо (столь любимого Ж. Санд). Что касается крайней душевной чувствительности и уязвимости Шопена, то сама Ж. Санд много позднее охарактеризовала их достаточно объективно и справедливо:

«Ни одна душа не была более благородной, более деликатной, более бескорыстной, ничья дружба более надежной и честной, ничей ум более блестящим в веселости, ничей рассудок более серьезным и исчерпывающим в том, что относилось к его области; но, зато, ничье настроение не было более неровным, ничье воображение более подозрительным и более сумасбродным, ничья обидчивость более способной раздражать, ничья требовательность сердца более неудовлетворимой. И ничто из всего этого не было его виной. Все это было виной его болезни».[3]

Живостью ума, ясностью суждений и реализмом восприятия действительности Шопен даже превосходил Жорж Санд.

Аналогичное можно сказать и об их религиозных взглядах. Что бы ни писала Ж. Санд о «католической догме», приверженность к которой якобы вызывала ужасные галлюцинации Шопена после смерти его отца и Матушинского,[4] эти галлюцинации следует опять-таки приписать болезненно обостренной фантазии, а не мистическим верованиям. И жизнь и творчество Шопена доказывают, что мистика и религия не играли в них почти что никакой роли. Постоянные высокопарно-романтические обращения Жорж Санд к богу в ее произведениях и письмах явно более религиозны.

В целом, сближение Шопена и Жорж Санд отнюдь не было непонятной случайностью, а имело множество серьезных предпосылок (между прочим, и в сочувствии Жорж Санд к полякам).

Уехав в Ноган в январе 1837 г., Жорж Санд весной усиленно приглашала к себе в поместье Шопена вместе с Листом и его возлюбленной — графиней д'Агу.[5]

[1] Opieński (Chopin), 53.
[2] Последний из них воспроизводится в этой книге.
[3] Histoire de ma vie, том X, стр. 198.
[4] Там же, стр. 233—234.
[5] Correspondance, II, 55, 61, 72.

Шопен в письме летом 1837 г. к Антону Водзинскому также упоминает об этом приглашении словами: «Может быть, я поеду на несколько дней к Жорж Санд» (Письма, 169).

Однако эта поездка не состоялась. В июле Шопен ненадолго ездил в Лондон. Эту поездку, видимо, затеяли друзья Шопена; в Лондоне он был с Плейелем и поляком Станиславом Козмяном.

Шопен чувствовал себя плохо, появились первые признаки серьезной болезни, которая свела его в могилу двенадцать лет спустя. Доктора посылали Шопена в Эмс (см. Письма, 169, 171), но он, очевидно, не поехал.



ШОПЕН

С рисунка Иотценбергера (1838 г.)

Весной 1838 г. Санд неоднократно бывала в Париже по своим делам, и встречи ее с Шопеном возобновились: вероятнее всего, что в это время и наметился перелом в их отношениях — прежнее поверхностное знакомство перешло в близость.

25 февраля 1838 г. Gazette Musicale объявила, что Шопен играл в интимной обстановке при дворе.

В марте состоялись два его выступления. 5 марта он играл в концерте Валентина Алькана и принял участие в исполнении отрывков из симфонии Бетховена A-dur, переложенной для двух роялей в 8 рук. В середине того же месяца он выступил в Руане в пользу польского музыканта Орловского.

Зал был переполнен — собралось пятьсот человек. Легко представить себе бурное восхищение руанцев гениальной музыкой и их почтение к... парижской марке. Вспомним, что именно Руан этого времени сатирически описывает Флобер в «Мадам Бовари».

Годы начала знакомства Шопена с Жорж Санд были годами наибольшего затишья французской политики. Наступила полоса мещанской реакции.

Над всем пространством Франции, казалось, слышалось лишь щелканье счетов да звон золотых монет. Правительство настойчиво поощряло каждого заниматься исключительно своими личными, частными делами.

И сама Жорж Санд поддалась подобным настроениям, несмотря на весь ее интерес к назревающим идеям социализма.

Пока Шопен был еще полон нерешительности, Жорж Санд написала в мае 1838 г. большое письмо Альберту Гжимале, приятелю Шопена, польскому эмигранту, с которым она находилась в хороших отношениях. Письмо это настолько характерно, что необходимо привести хотя бы небольшие его отрывки:

«Я хочу знать, кого из нас двоих (т. е. Ж. Санд или Марию Водзинскую. — *Ю. К.*) он должен забыть или покинуть ради своего покоя, ради своего счастья, ради своей жизни наконец, которая представляется мне слишком шаткой и слишком хрупкой, чтобы противостоять великим скорбям. Я не хочу отнюдь сыграть роль злого гения. Я не Бертрам Мейербера и нисколько не буду бороться против подруги детства, если она подобна прекрасной и чистой Алисе...» [1]

«Если его душа, *чрезмерно*, может быть *безумно*, может быть *мудро* щепетильная, отказывается любить два различных существа двумя различными родами любви... я Вам клянусь, что я буду трудиться над тем, чтобы он забыл меня...»

«...Если его сердце способно, как мое, вместить две совершенно различных любви, одна из которых есть, так сказать, плоть жизни, а другая явится ее душой — это будет лучше всего, потому что наше положение окажется в соответствии с нашими чувствами и нашими мыслями...»

«...До сих пор я бывала верной тому, что я любила... я никогда никого не обманула и никогда не переставала быть верной без очень значительных оснований, которые убивали во мне любовь по вине других...»

«...Не в моей натуре управлять моим существом при посредстве рассудка, когда им овладевает любовь...»

В письме к Гжимале, как и во всей своей деятельности, Жорж Санд выступила поборницей равенства полов, честности любовных отношений, поборницей не только эмансипации женщин, но и освобождения мужчин от гнусных, веками складывавшихся черт их собственнической психологии.

Неизвестно, что ответил Гжимала и ответил ли он вообще.

Летом 1838 г. Шопен гостил в Ногане. Осенью того же года он и Жорж Санд с ее детьми отправились в длительную поездку.

[1] Бертрам и Алиса — герои «Роберта-Дьявола» Мейербера.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

1838 — 1842

Я нахожу, что только благодаря любви наступает тот особый расцвет человека, который не может быть вызван ничем другим.

И. Тургенев

Непосредственным поводом поездки послужили «ревматизмы» сына Жорж Санд, Мориса. Доктора советовали пожить на юге. Вначале думали об Италии, потом избрали Майорку, крупнейший из Балеарских островов. Шопен решил присоединиться к маленькой компании. Было ли это так, как описывала впоследствии сама Жорж Санд,[1] или иначе — сказать трудно.

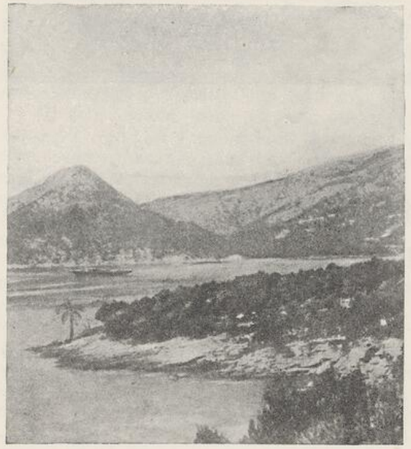
В октябре Ж. Санд (в сопровождении своего сына, дочери Соланж и горничной) покинула Париж. Вслед за ней уехал Шопен, предварительно продав Плейелю за 2000 франков свои прелюдии, часть которых была уже написана. Путники направились разными дорогами к Средиземному морю.

Жорж Санд со своими спутниками, выехав раньше Шопена, не торопилась, и лишь после путешествия по Франции прибыла в Перпиньян — к берегам Лионского залива. На следующий день приехал и Шопен. Ж. Санд сообщала своей подруге, мадам Марлиани:

«Я Вам пишу с берега моря самого голубого, самого чистого, самого гладкого; можно подумать, что это море Греции или швейцарское озеро в прекраснейший день. Мы все чувствуем себя хорошо.

Шопен прибыл вчера вечером в Перпиньян, свежий, как роза, и розовый, как репа (rose comme un navet), к тому же в хорошем самочувствии,

[1] Histoire de ma vie, т. X, стр. 187—188.



Майорка

героически перенеся четыре ночи пути на почтовых. . .»[1]

Погода благоприятствовала дальнейшему путешествию, и спокойное море сделало его приятным. Доехав до Барселоны и пробыв там несколько дней, путники отправились морем (7 ноября 1838) к своей цели. Стояла сильная жара, и когда показалась Майорка, виды южной природы очаровали их. К несчастию, в Пальме, главном городе острова, оказалось очень трудным добыть сносное помещение. Лишь с помощью французского консула удалось поселиться в деревенском доме под названием «Дом ветра», плохо меблированном и безобразной внешности, но зато в красивом месте долины, с прекрасным видом на старинный пальмский готический собор из известняка и на сверкающее вдали море.[2] Шопен писал 14 ноября Юлиану Фонтане:

«Я в Пальме, среди пальм, кедров, кактусов, оливок, померанцев, лимонов, алое, фиг, гранат и т. д., что только есть в «Jardin des Plantes» благодаря печам. Небо — как бирюза, море — как лазурь, горы — как смарагды, воздух — как на небе. Днем солнце, все ходят в летнем, и жарко. Ночью — гитары и пенье по целым часам. Огромные балконы с виноградными лозами над головой; мавританские стены. Все, так же как и город, имеет африканский вид... Ах, жизнь моя, я живу немножко полней! Нахожусь вблизи самого прекрасного. Сам стал лучше...» (Письма, 174—175).

Вскоре, однако, начались сильнейшие дожди. Стены злополучной «виллы» были столь тонки, что под действием дождевых потоков известка размокла, как губка. Зябкой Жорж Санд было холодно; впоследствии она писала, что «этот дом без камина был подобен ледяному плащу на наших плечах, и я чувствовала себя парализованной».

Что касается Шопена, то он серьезно заболел. В письме его к Фонтане от 3 декабря читаем:

«Я не мог послать рукописи, потому что не кончил. Эти последние две недели хворал, как собака... Три самых знаменитых доктора с целого

[1] Correspondance, II, 110.
[2] G. Sand, Un hiver à Majorque, Paris, 1869, стр. 35, 37, 38, 50.



Майорка
«Дом ветра»
С рисунка Мориса Санд

острова — один нюхал то, что я плевал, другой выстукивал там, откуда плевал, третий щупал и слушал, как я плевал. Один говорил, что я издох, другой — что издыхаю, третий — что издохну... Едва удержал, чтобы мне не пускали крови, не ставили банок ненасытных и не делали никаких заволок, и нынче, благодаря провидению, я по-старому. Это, однако, оказало действие на «прелюдии», которые бог ведает, когда получишь» (Письма, 175).

В конце письма находим слова, бросающие некоторый свет на отношение ряда знакомых Шопена к его связи с Жорж Санд:

«Не говори никому, что я хворал, потому что начнутся басни».

Болезнь Шопена вызвала ужас туземного населения, которое стало смотреть на него как на чумного или прокаженного. Пришлось покинуть негостеприимный домик и перед отъездом вычистить его за свой счет, ибо хозяин уверял, что Шопен заразил его жилище.[1]

К счастью, удалось устроиться в старом необитаемом картезианском монастыре «Вальдемоза». Новое пристанище Жорж Санд и Шопена импонировало романтической живописностью.

«Можешь ли ты себе представить меня, — писал Шопен Фонтане 28 декабря, — между скалами и морем, в огромном покинутом картезианском монастыре, в келье, двери которой больше, чем любые ворота в Па-

[1] Un hiver à Maiorque, 155.

риже, незавитого, без белых перчаток, бледного, как всегда. Келья имеет форму высокого гроба, с огромными закопченными сводами, — маленькое окно, перед окном померанцы, пальмы, кипарисы. Напротив окна, под филигранной мавританской розеткой, моя кровать на лямках. Возле кровати старый, квадратный, неподвижный «nitouchable», на котором я с трудом пишу. На нем оловянный подсвечник (большая роскошь здесь) со свечкой, Бах, мои каракули и не мои лоскутки бумаги... тишина... можно кричать... и все-таки тихо. Словом, пишу тебе из странного места» (Письма, 178).

Дальше Шопен обрушивал самые резкие слова на издателей с их скупостью и небрежным отношением к его произведениям.

Но все горести — «горсть песку по сравнению с этим небом, с этой поэзией, которой все здесь дышит, с этими красками чудеснейших мест, еще не опошленных людскими взорами» (Письма, 179).

Действительность была гораздо прозаичнее и тягостнее взволнованных описаний Шопена. Население пыталось «содрать» с «туристов» побольше, да еще косилось неприязненно на то, что они не посещают церкви.

Скудная провизия подчас оказывалась совершенно несъедобной. Она приходила то высохшей, то промокшей насквозь. Преобладало свиное мясо, — совсем неподходящая пища для Шопена. Даже Жорж Санд писала еще из Пальмы Марлиани, что она считает поездку во многих отношениях «ужасным фиаско».

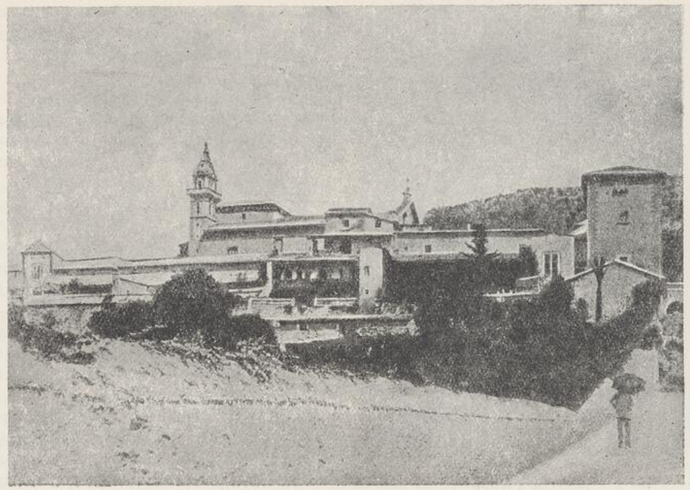
Вода, бататы из Малаги, местный виноград и засахаренные тыквы из Валенсии были в Вальдемозе, не считая свиного мяса, чуть ли не единственными вполне доступными продуктами. Птицу можно было найти только «кожу да кости», рыбу — тощую, сухую и негодную. К этому присоединилось тягостное для Шопена отсутствие жизненных удобств (которое мало возмещалось некоторым уютом, устроенным Жорж Санд) и, особенно, мрачные романтические впечатления монастыря, в котором они жили.

Вальдемоза была очаровательна в ясную солнечную погоду со своим сверкающим морем, громадными утесами, дорогой кипарисов, пальмами, миртами, орлами в небе, экзотическими песнями и плясками туземцев.

Но когда погода портилась, когда наступали дни и ночи могучих гроз, — пустынный монастырь из очаровательного местопребывания становился жутким. Снаружи шумели разбухшие ручьи, раздавались удары грома, неумолкающий грохот морских волн. Порывы ветра жалобными стонами проносились в гулких пустых галлереях или налетали мощными шквалами. А то внезапно падал густой туман, подобный савану; через разбитые своды он проникал в монастырь и наполнял галлереи так, что на расстоянии нескольких шагов ничего не было видно. Тогда, по словам Ж. Санд, их маленькая слабая лампа казалась в этом тумане подобной блуждающему огню.[1]

Нетрудно представить всю силу воздействия мрачной «романтики» Вальдемозы на впечатлительность Шопена.

[1] Un hiver à Majorque, 116—117.



Майорка
Картезианский монастырь «Вальдемоза»

В такие часы его мысли, вероятно, возвращались к погибшей иллюзии, к Марии Водзинской. Но мечтать об утраченном было поздно — оставалась лишь бесплодная горечь. Шопен горячо любил Жорж Санд, однако не в его власти было стать равным, мужественным товарищем ее жизни. То, что она едва замечала, причиняло ему страдания, подтачивало его силы. И пока Жорж Санд спокойно наблюдала фантастику монастыря, чтобы запечатлеть ее в своем романе «Спиридион», впечатлительность Шопена одерживала моментами верх над его насмешливой трезвостью и заставляла глубоко, страстно и отчаянно переживать «романтические ужасы» Вальдемозы.

Лишь в январе прибыл в Вальдемозу долгожданный рояль (собственно, пианино) Плейеля, и Шопен, принявшись за работу, вскоре окончил прелюды, полонезы ор. 40, вторую балладу, а может быть, и третье скерцо.

В начале февраля пустились в обратный путь, так как самочувствие Шопена не улучшалось, а скорее ухудшалось. Переезд морем (в Барселону) оказался на этот раз очень тягостным. Корабль был нагружен целой сотней свиней, которые своей вонью сильно досаждали больному Шопену. Вдобавок капитан судна, ревностно относившийся к сохранности живого груза, приказал почаще поднимать свиней побоями, дабы они меньше подвергались вредному усыпляющему действию качки. Почти



Адольф Нурри
(1802—1839)

С литографии П. Виньерона

непрерывный отчаянный визг и хрюканье избиваемых животных, конечно, не способствовали приятности плавания.

Шопен харкал кровью, и ему отвели на судне, из боязни заразы, дурное помещение. Лишь в Барселоне, благодаря содействию французской администрации, удалось отдохнуть.

Через несколько дней путники отправились морем в Марсель, куда приехали в конце февраля. Здесь состояние здоровья Шопена довольно быстро наладилось: помог климат и, возможно, лечение врача Ковьера.

В Марселе пробыли март, апрель и почти весь май. За это время удалось даже (в мае) совершить небольшую поездку в Геную.

И Жорж Санд и Шопена осаждали назойливые визитеры. 24 апреля Шопену привелось выступить на траурном богослужении в память знаменитого певца Нурри. Нурри незадолго до этого покончил с собой в Неаполе, выбросившись из окна, и жена везла его труп в Париж.

Шопен исполнил на органе «Созвездия» Шуберта, романс, который часто певал Нурри. Инструмент был очень неважный, «фальшивый и кричащий». Шопен избрал самые мягкие регистры и играл так нежно, тихо и жалобно, что большинство публики осталось недовольно. По словам Жорж Санд, эта публика притекла во множестве и платила до 50 сантимов за место, чтобы поглазеть на знаменитостей, рассчитывая к тому же, что Шопен «наделает всеиспровергающего шума и сокрушит, по крайней мере, два или три органных регистра».[1]

Письма Шопена из Марселя (к Фонтане и Гжимале) отражают его неустойчивое настроение. Много места уделено в них резким выражениям по адресу издателей. Ясно выступает в письмах прочное, уверенное чувство любви к Жорж Санд. Отсюда, например, следующие слова в письме к Гжимале:

«Мой ангел кончает новый роман «Gabriel». Нынче она целый день пишет в постели. Знаешь, ты бы ее еще больше любил, если бы знал ее так, как я теперь ее знаю» (Письма, 187).

Отсюда же и беспощадное, резкое замечание по адресу Водзинских — «Бесчувственные глупцы и дурни!» — в письме к Юлиану Фонтане (Письма, 183).

[1] Correspondance, II, 140.

Шопен переживал лучшую пору любви к Жорж Санд. Страдания и раздражения Майорки были позади, а сильное, молодое чувство улыбалось им. Это радостное ощущение полноты продолжилось и в Ногане, куда оба приехали в конце мая или в первых числах июня.

Правда, уже в июле 1839 г. Жорж Санд сделала характерную приписку к письму Шопена к Гжимале и отказалась показать эту приписку Шопену. Тут находим сомнения и легкую тень неудовлетворенности:

«Ваш маленький[1] постоянно quan, quan. Я думаю, что ему нужно было бы немножко меньше тишины, уединения и правильности, которые дает жизнь в Ногане. Кто знает? Может быть маленькое путешествие в Париж. Я скорее соглашусь на какие угодно жертвы, чем видеть его погруженным в меланхолию. Приезжайте и пощупайте его моральный пульс. Кто может провести границу между физической болезнью и интеллектуальным страданием? Конечно, не мне он захочет признаться, что скучает. Но я, кажется, это угадываю. Он не привык к такой суровой жизни, а я, я возвращаюсь роковым образом к роли матери семейства и педагога. Я к этому вынуждена» (Письма, 191).

Даже в лучшие времена в отношениях Шопена и Жорж Санд не было полного равенства. Она, здоровая и закаленная, изведавшая все блага и горести жизни, с легкостью управляла собой, своими интересами и привязанностями. Напротив, психика Шопена отличалась гораздо большим постоянством и ровностью. Он не вспыхивал мгновенно, но и не погасал быстро. Кроме того, развивающаяся болезнь заставляла его быть в жизни осторожным и осмотрительным. С годами чувства все более владели им, а не он владел ими.

Впоследствии это различие индивидуальностей сыграло пагубную и печальную роль. Но пока жизненные интересы Жорж Санд и Шопена сходились: он жаждал любовного внимания и заботы, она занялась воспитанием детей и непрочь была видеть в своем возлюбленном взрослого гениального ребенка.

В Ногане Шопен окончил сочинение сонаты b-moll и ряда других своих произведений.

Скоро в его письмах на первый план выступают заботы о приискании квартиры в Париже. Гжимале и Фонтане летят от обоих поручения. К письму от 1 октября прилагается список желательных улиц и «глупый образец квартиры». Пожалуй, более всего Шопена беспокоят будущие соседи. В числе требований читаем:

«Чтоб было тихо, *спокойно*, никаких кузнецов по соседству, никакой «панны» и т. д. и т. д., что тебе вообще хорошо известно... Чтобы не было ароматов... Чтобы не было дыму, светло, если можно с красивым,

[1] Жорж Санд постоянно называла Шопена «маленьким», «Шопинэ», «Шип-шип», «бедным ребенком», — то в фамильярно-нежном, то в несколько насмешливо-покровительственном тоне. Vuillermoz (59—61) справедливо отмечает, что этот тон распространялся и на музыку Шопена. Так, его игру на Майорке Ж. Санд называет «щебетанием» (ramage), а о сочиненной музыке сообщает, что она «во всю пахла раем» (sentait le paradis à plein nez).

См. также письмо Морису от 4 сентября 1840 г. (Correspondance, II, 158).



Ноган
Парк усадьбы Ж. Санд
Figaro illustré. 1908 г.

т. е. не запакощенным видом, или сад, или большой двор; лучше сад» (Письма, 200).

11 октября 1839 г. Жорж Санд и Шопен вернулись в Париж. Она поселилась на улице Пигаль, № 16, он — на улице Троншэ, № 5.

Но вскоре обнаружились все неудобства жизни на разных квартирах. «Он, — вспоминает Жорж Санд, — приезжал каждый день, чтобы сказать мне, с искаженным лицом и ослабевшим голосом, что он себя превосходно чувствовал. Он хотел пообедать с нами и вечером уезжал, дрожа от холода в фиакре».[1]

Шопен уступил свою квартиру Яну Матушинскому, а сам перебрался в один из павильонов, нанятых Жорж Санд на улице Пигаль. Здесь было тихо и спокойно. Из-за каменных стен свешивались ветви деревьев. Обилие зелени напоминало деревню или провинцию. Вокруг павильона расположился садик с прекрасно разросшейся сиренью. Шопен снова вошел в колею своей прежней парижской жизни — начались уроки и визиты.

По приезде в Париж Шопен знакомится с Мошелесом. Вскоре они были приглашены ко двору Луи-Филиппа в замок Сен-Клу, где Шопен играл свои ноктюрны и этюды, Мошелес — этюды. Исполнили также сонату Мошелеса в четыре руки. Через несколько дней артисты получили подарки: Шопен — позолоченный кубок, а Мошелес — дорожный несессер. Согласно преданию, Шопен сострил: «Король дал несессер Мошелесу, чтобы поскорее от него отделаться».

Тем временем улица Пигаль становится центром интеллектуальной жизни. На жилище Жорж Санд заглядываются проезжие туристы, а по вечерам в ее салоне собирается блестящее общество. Тут стоят великолепные китайские вазы, полные цветов. Мебель обита зеленой материей, превосходный рояль из палиссандрового дерева всегда готов к тому, чтобы за него сел Шопен. На стенах картины Делакруа.

[1] Histoire de ma vie, X, 215.



ШОПЕН

С рисунка карандашом Жорж Санд (1838 г.)

Zbiory Słowarzyszenia I. F. C.

В салоне появляются гости двух общественных сфер. Во-первых, виднейшие представители литературы, политики, искусства: Мицкевич, Бальзак, Гейне, Полина Виардо, Пьер Леру, Ламеннэ, Делакруа, Сент-Бев, Ламартин, Немцевич, Мейербер, Франкомм, Гжимала. Во-вторых, представители польской аристократии: Чарторыский, Сапега, Дельфина Потоцкая и другие.

Польская знать готова мириться со «скандальной» репутацией Жорж Санд, она даже заискивает перед известной писательницей-демократкой: польским аристократам кажется выгодным поддержать иноземные идейные силы, могущие способствовать возрождению Польши.

Жорж Санд много успевает делать. Она обучает детей, занимается хозяйством, принимает гостей, работает над своими произведениями — обыкновенно по ночам. Она, как сообщает в одном из писем Бальзак, встает в четыре часа дня, т. е. когда Шопен кончает давать свои уроки. Сын Жорж Санд, Морис, занимается живописью с Делакруа. Семейная жизнь на улице Пигаль кажется прочной и налаженной надолго.



Ноган
Салон Ж. Санд

Figaro illustré, 1908 г.

Между тем, после невероятного затишья последних лет, политические страсти во Франции вновь начинают бурлить.

1840 год — тяжелый и трудный для июльской монархии. Это — растущее возмущение широких буржуазных слоев, требующих «дешевого правительства». Это — угроза войны, чрезвычайно возросшая после бомбардировки англичанами Бейрута и развития антифранцузских настроений в Германии.[1]

Это — возбуждение в рабочих предместьях Парижа, где жадно читают произведения Робеспьера, Марата, Буонаротти. Это — забастовки. Это — новое оживление Луи-Наполеона, высадившегося в Булони и пытающегося совершить переворот. Это — чрезвычайный рост активности антиправительственной печати.

Одно за другим выходят в свет сочинения: «Организация труда» Луи Блана, «Путешествие в Икарию» Кабэ, памфлет Ламеннэ «Страна и правительство», первый мемуар Прудона о собственности, где в самом начале

[1] См. характерный ответ (в стихах) Мюссе на песню Беккера «Немецкий Рейн».

на вопрос «что есть собственность?» дается знаменитый ответ — «собственность есть воровство».

Угроза войны вызвала сильнейшее брожение в обществе. Буржуазия панически боится развязывания сил революции.

Замечательный художник Никола Шарле пишет в сентябре 1840 г. в одном из своих писем:

«Радикализм всех классов общества развивается и становится единым: прогресс колоссален. В течение самых ближайших лет я ожидаю ужасного взрыва...

...Армия — и та здорово обработана... Беспокойство царит во всех умах. Никто не доверяет будущему, даже те, кто близки к «солнцу». Каждый набивает себе карман, жадность является лозунгом дня, советники короля откладывают су за су и делают запасы; они предвидят угрозу, туча нависает».[1]

На рисунках Шарле образно претворены противоречия этого бурного года.

Революция, казалось, назревала. На улицах происходили демонстрации, раздавались грозные крики. Но в связи с новым покушением на Луи-Филиппа (15 октября) буржуазия окончательно струсила. Призрак революции вырос в ее глазах до гигантских размеров, и она резко шатнулась в сторону мирной политики.

Пало министерство «сладострастного карлика»[2] Тьера. Июльская монархия, едва устояв на ногах, начала «умиротворение» страны. Гизо — самодовольный «пеликан» (И. Кастиль) — пришел к власти. Он прокламировал мир, при котором буржуазия могла бы и впредь спокойно обогащаться.

В 1840 г. Жорж Санд и Шопен не ездили в Ноган. Писательница была крайне увлечена политическими событиями. Она принимала у себя демократов и увлекалась теориями Леру, Ламеннэ, различными направлениями тогдашнего социализма — достаточно эклектично и сумбурно. Лишь в августе 1840 г. Жорж Санд на несколько дней съездила в Камбрэ вместе с Полиной Виардо.

Зато с 1841 г. установился на несколько лет распорядок жизни новой семьи Санд. Зиму все проводили в Париже, летом жили в Ногане, причем Шопен обычно ранее других возвращался в Париж, спеша каждую осень приступить к урокам, наиболее верному своему заработку.

26 апреля 1841 г. Шопен, после долгого перерыва, дал концерт в зале Плейеля, на котором исполнил балладу ор. 38, скерцо ор. 39, мазурки ор. 41 и один из полонезов ор. 40.[3] Рецензию должен был написать Легувэ, но Франц Лист оспорил эту честь, что, по словам Легувэ, неприятно поразило Шопена, и он заметил:

«— Я бы предпочел Вас...

[1] Е. Липпольд. Шарле. Л., 1935, стр. 90.
[2] Слова И. Кастиля.
[3] Ganche, Fr. Chopin, 255. Итак, программа была новой, иной по сравнению с программами прежних выступлений Шопена. Шопен-исполнитель отошел от сочинений своей юности.



На баррикадах

С литографии Н. Шарле

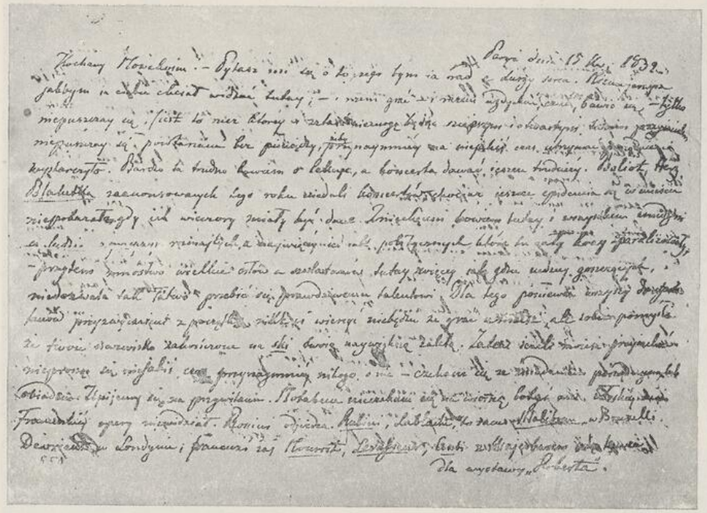
— И не думайте об этом, мой дорогой друг. Статья Листа — большое счастье для публики и для Вас. Положитесь на его восхищение Вашим талантом. Я Вам обещаю, что он одарит Вас прекрасным королевством.

— Да, — сказал он мне улыбаясь, — в своей империи».[1]

Отношения Шопена и Листа характерны. Сначала род дружбы, совместные выступления в концертах и посещения театров, потом охлаждение, отдаление, почти что скрытая вражда. После смерти Шопена Лист написал и опубликовал большую книгу о нем, не лишенную множества метких замечаний, но в целом витиеватую и заметно искажающую облик Шопена.

Книга эта вызвала резкое осуждение друзей и родных Шопена и насмешливую рецензию в «La Revue des Deux Mondes» от 1 февраля 1852 г.[2]

[1] Ganche (Fr. Ch.), 255—256.
[2] См. E. Ganche. Dans le souvenir de Fr. Chopin, гл. «Jane Stirling et sa correspondance» и др.



Автограф письма Шопена к Юзефу Новаковскому (Письма, 156)

Гос. Публичная библиотека в Ленинграде

Не вдаваясь в подробности трений между Листом и Шопеном, можно попутно заметить, что Шопен и Лист были столь различными индивидуальностями — как в плане житейском, так и в плане творческом, что было бы скорее странным, если бы их приятельские вначале отношения прочно сохранились в дальнейшем.

Успех на концерте 26 апреля 1841 г. удовлетворил Шопена. Отзывы были весьма благоприятны, в том числе и рецензия Листа.

Эта последняя начиналась эффектным вступлением:

Салоны Плейеля великолепно освещены. Непрестанно прибывают многочисленные экипажи. У подножия лестницы, покрытой ковром, собирается цвет Парижа: самые элегантные женщины, самые модные молодые люди, самые знаменитые артисты, самые богатые финансовые короли, самые прославленные вельможи, — словом, аристократия по рождению, богатству, талантам и красоте.

На эстраде — большой открытый рояль. Все торопятся, спешат занять лучшие места, заранее настораживаются, готовясь слушать и не упустить ни одного аккорда, ни одной ноты, ни одного намерения, ни одной мысли того, кто должен сесть за инструмент. И все правы в своем жадном внимании, в своем благочестивом волнении, ибо тот, кого ждут, кого хотят видеть, слушать, кем хотят восхищаться, кому хотят аплодировать — не только искусный виртуоз, пианист, знаток искусства производить ноты, артист громкой репутации, но это — виртуоз, артист, пианист одновременно и вместе с тем нечто большее — это Шопен! [1]



Жорж Санд

С портрета Э. Делакруа

В июне Шопен и Жорж Санд уехали в Ноган. Письма Шопена из Ногана к Юлиану Фонтане полны, по обыкновению, всевозможных просьб. То Шопен просит переписать ряд своих сочинений и полушутливо замечает: «Прошу тебя, береги, ради бога, мои рукописи, не мни, не пачкай и не рви (это все то, чего ты и не умеешь, но я пишу это потому, что очень люблю свои скучные марания)...» (Письма, 222). То Фонтане даются бытовые поручения. Сильное раздражение вызывает у Шопена неловкий поступок Фонтаны, который дал Антону Водзинскому бюст Шопена работы Дантана, что могло возбудить сплетни по поводу еще не забытой всеми помолвки Шопена с Марией (Письма, 217).

В другом письме Шопен подсмеивается над Листом (по поводу его статьи о концерте в Кельнском соборе):

«Будет он еще когда-нибудь депутатом, может быть даже королем в Абиссинии или Конго. Но что касается тем из его сочинений, то они будут почивать в журналах рядом с двумя томами немецкой поэзии» (Письма, 218).

Любопытны и характерны резкие слова, высказанные Шопеном по адресу тогдашнего увлечения ряда польских эмигрантов мистиком Товянским.

«Вернемся ли мы еще на родину!! Или уж совсем обезумели?! За Мицкевича и Собаньского я не боюсь — это крепкие головы, могущие выдержать еще несколько эмиграций и не потерять ни разума, ни энергии» (Письма, 220).

[1] Отрывок рецензии приводится в вольном переводе — *Ю. К.* См. Ganche (Fr. Ch.), 256.



Полина Гарсия (Виардо)
(1821—1910)

С литографии Л. Луар

А через 6 дней — «Мицкевич плохо кончит, если он над вами не издевается» (Письма, 221).

Старая тема недобросовестных издателей вновь появляется в письмах Шопена:

«...Что касается Весселя, то он остолоп и плут. Напиши ему, что хочешь, но скажи, что я *не думаю уступать* моих прав на тарантеллу, так как он не вернул ее во-время, и если он потерял на моих сочинениях, то наверное из-за *глупых заглавий*, которые он понадавал, несмотря на мое запрещение и на мою *многократную* брань» (Письма, 227).

Вессель, действительно, отличался наредкость распущенной фантазией, которую пускал в ход, дабы «приукрасить» произведения Шопена «привлекательными» заглавиями. Вот образцы этой фантазии:

Рондо ор. 1 было названо Весселем — «Прощание с Варшавой» (Adieu à Varsovie); Интродукция и полонез ор. 3 — «Веселость» (La Gaîté); ноктюрны ор. 9 — «Журчания Сены» (Murmures de la Seine); ноктюрны ор. 15 — «Зефиры» (Les Zéphirs); Болеро — «Воспоминание об Андалузии» (Souvenir d'Andalousie); первое скерцо ор. 20 — «Адское пиршество» (Le Banquet Infernal); ноктюрны ор. 32 — «Плач и утешение» (Il lamento et la consolazione); ноктюрны ор. 37 — «Вздохи» (Les Soupirs) и т. д.

Незадолго до отъезда из Ногана Шопен поручил Фонтане позаботиться о приведении в порядок павильона Жорж Санд. Последняя, однако, неожиданно решила остаться на весь ноябрь в Ногане, и Шопен в начале ноября уехал в Париж один.

21 февраля 1842 г. Шопен, приняв участие в концерте (в зале Плейеля), исполнил третью балладу, ноктюрны, прелюды, этюды, мазурки и один из экспромтов (Ges). В концерте участвовали также Полина Виардо и Франкомм.

Морис Бурж напечатал обстоятельную хвалебную рецензию в «Gazette Musicale» от 27 февраля.[1]

[1] Ganche (Fr. Ch.), 274—275.

20 апреля тяжелое горе постигло Шопена — умер его ближайший друг, Ян Матушинский, давно уже хворавший чахоткой.

Так распалось еще одно звено цепи, связывавшей в Париже Шопена с родиной.

Из Варшавы между тем приходили вести чаще грустные, чем радостные. Родители старились, болели; у матери был сильный ревматизм, у отца развивался легочный туберкулез и болезнь сердца. Они жили теперь одни: обе сестры Шопена вышли замуж; лишь их частые визиты к родителям да теплота старых привязанностей сохраняли узы распадающейся семьи.

Старики сидели большей частью дома, и отец Шопена скрашивал свои дни заботами о фруктах в маленьком садике, где ему удалось даже вырастить несколько виноградных лоз.



Эжен Делакруа
(1799—1863)

С автопортрета

Из Варшавы сообщали также, что Мария Водзинская вышла замуж за Иосифа Скарбка, что и родители Водзинские и молодые Скарбки (Мария с мужем) изысканно вежливы, почти заискивают перед Людвикой, чтобы «загладить» отказ Шопену, а Мария постоянно болеет.[1]

Летом Шопен опять жил с Жорж Санд в Ногане. Здесь же гостил Делакруа.

Он писал из Ногана 7 июня Пьеррэ:

«Место очень приятное, а хозяева до крайности любезны, чтобы мне угодить. Когда мы все не вместе — для обеда, завтрака, игры на биллиарде или прогулок, — находишься в своей комнате, дабы предаваться чтению или прохлаждаться на диване. Моментами, через окно, открытое в сад, доносятся порывы музыки Шопена, который работает у себя; они смешиваются с пением соловьев и запахом розовых кустов...».[2]

[1] Karłowicz, 175, 178—179.
[2] Lettres de E. Delacroix. Paris, 1878, стр. 161.

Делакруа начал писать небольшую картину — «Св. Анну» для местной церкви, но работа подвигалась туго. Биллиард, прогулки, беседы отнимали большую часть времени, а сильная жара располагала к лени. В письме к тому же Пьеррэ от 22 июня Делакруа сообщает: «Я веду здесь монастырскую жизнь. . .»

«У меня бесконечные беседы с глазу на глаз с Шопеном, которого я очень люблю; он — человек редкой тонкости в обращении, он самый истинный из артистов, которых я встречал. Он из небольшого числа тех, которыми можно восхищаться и которых можно уважать. Госпожа Санд часто страдает сильнейшими болями в голове и глазах, которые пересиливает по мере возможности и с большим самообладанием, чтобы не докучать нам видом своих страданий».

Ноган жил размеренной, почти что монотонной жизнью, носившей оттенок доброй семейственности.

Здание с громким именем «замка» скорее смахивало внешним видом на средних размеров дворянский усадебный дом. Оно было окружено парком, переходившим в густой лес, где по земле стлались листья барвинков, и в тихое, заросшее усадебное кладбище.

В аллеях парка под высокими деревьями росло много зелени и цветов. Но ближайшие окрестности не представляли ничего живописного — далеко простирались обширные низменности и бесконечные поля. Жизнь в Ногане текла исключительно спокойно — даже соседи не являлись с докучливыми визитами.

«В этом крае, — пишет Делакруа 22 июня, — каждый пребывает у себя и занимается своими быками и своими землями. . . Значительнейшим событием за время моего пребывания здесь был крестьянский бал на лужайке перед замком с участием известного местного волынщика. Люди этого края являют замечательный тип кротости и добродушия; безобразие тут редко, хотя и красота не часто бросается в глаза: однако, отсутствует тот род возбужденности, который обозначается у крестьян из окрестностей Парижа. Все женщины имеют вид тех кротких фигур, которые можно увидеть только на картинах старых мастеров. Это — сплошь святые Анны».

Жорж Санд много работала и энергично разыгрывала роль передовой хозяйки-демократки, общалась с крестьянами, внимательно их наблюдала.

Шопен отдыхал в Ногане и набирался сил. Правда, его старые иллюзии поместной жизни давно поблекли. Блеск Парижа навсегда смутил покой наивной юношеской буколической поэзии, и шумные отголоски — воспоминания столицы — часто врывались в мирную, монотонную симфонию летних ноганских горизонтов. С другой стороны, Шопен не мог войти и в тесное, непосредственное общение с природой: он был уже слишком больным. Недуг вынуждал его смотреть на природу глазами горожанина: после испытаний Майорки ему вовсе недоступны стали свежие и примитивные радости ночных прогулок, некогда испытанные им под Ойцовым (Письма, 49).

Однако Ноган имел неоценимые достоинства — здесь отсутствовали однообразные уроки и можно было целиком отдаться творчеству. Когда же



ШОПЕН

С портрета маслом работы Э. Делакруа (1838 г.)



Ноган
Фасад главного здания
С фотографии XX в.

рядом гостил чудесный, умнейший собеседник, Эжен Делакруа, то заманчивые чары покинутой столицы и совсем бледнели.

Шопен много творил в Ногане, возмещая тягостное отсутствие времени в периоды парижских зим.

«Его творчество, — пишет Жорж Санд, — было стихийным, чудесным. Он отдавался ему, не ища, не предвидя. Оно приходило к нему за роялем — внезапное, исчерпывающее, возвышенное, или звучало песнью в его голове во время прогулки, и он спешил проиграть самому себе свои мысли за инструментом. Но потом начинался самый горестный и тяжелый труд, при котором я когда-либо присутствовала. Это был ряд усилий, нерешительных и нетерпеливых попыток вновь схватить некоторые подробности слухового образа (du thême de son audition). То, что он задумал целостно, он слишком анализировал перед тем, как приступить к записи, и его сожаление, когда он, ему казалось, не находил вновь первичного с достаточной ясностью, повергало его в род отчаяния. Он запирался

в своей комнате на целые дни, плакал, расхаживал, ломая перья, повторяя и меняя сотни раз один такт, записывая и стирая его столько же раз и начиная все сначала на следующий день с кропотливым и отчаянным упорством. Он проводил по шесть недель за одной страницей, чтобы, в конце концов, написать ее так, как он набросал ее вначале сразу».[1]

Трудно поверить этим словам Жорж Санд полностью. Но они в искаженной, преувеличенной и даже карикатурной форме все же отражают важную черту творческого процесса у Шопена. То, что Жорж Санд оценивала как болезненную нерешительность и неуравновешенность, было на самом деле выражением свойственной Шопену жесточайшей требовательности. Ее результат — совершенство отделки шопеновских произведений. Шопен не сдавал в печать ничего сделанного наспех, и поэтому понятно его предсмертное требование — уничтожить целый ряд его неотделанных, неопубликованных произведений; они все же были позднее опубликованы, и гениальностью их мы теперь восхищаемся!

[1] Histoire de ma vie, X, 235—236.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

1842 — 1843

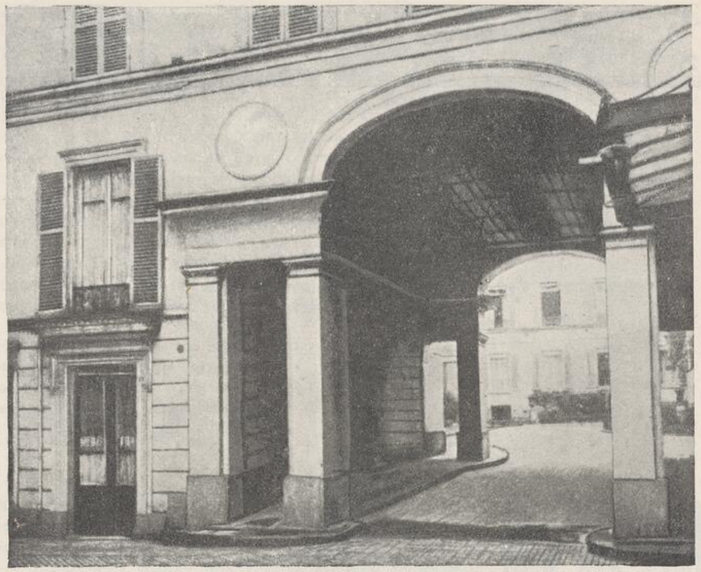
Буржуазное общество настолько односторонне, что в противовес ему сохраняют свое значение некоторые феодальные формы индивидуальности.

К. Маркс (Лассалю)

Осенью 1842 года, вернувшись в Париж, Шопен и Жорж Санд переменили квартиру. Они переселились в так называемый сквер д'Орлеан, расположенный на одном из углов улицы Сен-Лазар, — уютный квартал домов, где жили подруга Ж. Санд Марлиани (жена испанского консула в Париже), Полина Виардо, скульптор Дантан. Здесь возникло нечто вроде миниатюрного домашнего фаланстера, руководительницей которого стала мадам Марлиани. Ее квартира находилась между квартирами Жорж Санд и Шопена; стоило лишь пересечь большой, чистый, усаженный растениями и посыпанный песком двор, чтобы, по желанию, встретиться у Марлиани, Шопена или Жорж Санд. Обедали постоянно у Марлиани — на общие средства в складчину. Это и дало повод Жорж Санд назвать новое содружество «родом фаланстера, который нас развлекает и в котором взаимная свобода гарантирована гораздо больше, чем в фаланстере фурьеристов».[1]

Шопен вел свою обычную парижскую жизнь: первую половину дня давал уроки, вечером развлекался в обществе гостей или делал визиты. На сочинение нехватало зимой ни времени, ни сил. Концерты — и до того редкие — он теперь перестал давать надолго, вплоть до предпоследнего года своей жизни.

[1] Ganche (Fr. Ch.), 279.



Париж
Сквер д'Орлеан. Ворота дома, где жил Шопен

С фотографии XX в.

Настал самый спокойный, умиротворенный период отношений Шопена и Жорж Санд. Страсть была уже позади, но дружеская близость казалась покуда прочной. Дети Жорж Санд подрастали, она увлекалась их воспитанием. В этих условиях нежная привязанность Шопена не мешала ей нисколько, но, напротив, питала ее творчество новыми поэтическими идеями и создавала привлекательный эстетический отдых.

Шопен достиг высшей точки творческого развития. Он определился как художник, мыслитель, человек. Болезнь уже подтачивала его существование, но до катастрофы было еще далеко.

Шопен перековал в Париже свои идеалы и мечтания, вывезенные из Варшавы. Изменились, отчасти, и его политические взгляды. Приехав впервые в Париж, Шопен не прощал июльской монархии ее равнодушия к полякам. Но те дни отчаяния и раздражения миновали. Со временем Шопен нашел в политическом строе Франции симпатичные ему черты. Многих мрачных сторон он, вероятно, попросту не видел, а общий дух господствующего, несмотря ни на какие запреты, либерализма ему даже импонировал.

Придворные круги («орлеанисты, либеральные буржуа, эти старые апостолы вольтерианства и эклектической философии»[1]) оказывали Шопену внимание и любезность.

С другой стороны, как ни старались клерикалы, ожившие еще с конца 30-х годов, в Париже преобладало свободомыслие, близкое ясной, насмешливой душе Шопена. Парижское общество было пронизано антирелигиозностью, и бог появлялся лишь как символ классовой трусости французских мещан; даже правительство обходилось с аббатами не слишком предупредительно.

Апостол трезвого буржуазного практицизма, Виктор Кузен, ставши шефом «правительственной» философии, приспособил кантианство к французским воззрениям и наполнил его аскетический остов живой французской чувственностью. Французские буржуа сильно отличались от немецких. Созерцание звездного неба и нравственного закона (Кант) казалось им невероятно скучным. Они хотели созерцать прекрасные картины, красивых женщин, хотели наслаждаться бытием, лаская свои чувства блеском живописных красок или виртуозных рулад, очарованием музыки, «навязчивость» которой порицал Кант. Кузен определял гений как «вкус в действии». Он превознес здравый рассудок, обывательский здравый смысл.

Шопен ценил разящий французский смех, одержавший столько побед в эпоху июльской монархии. Он искренно восхищался рисунками Гранвиля и Гаварни в его излюбленном журнале «Шаривари», хотя и видел пустоту ряда светских карикатур Гаварни, поверхностно высмеивавшего развращенность парижских нравов (Письма, 274—275).

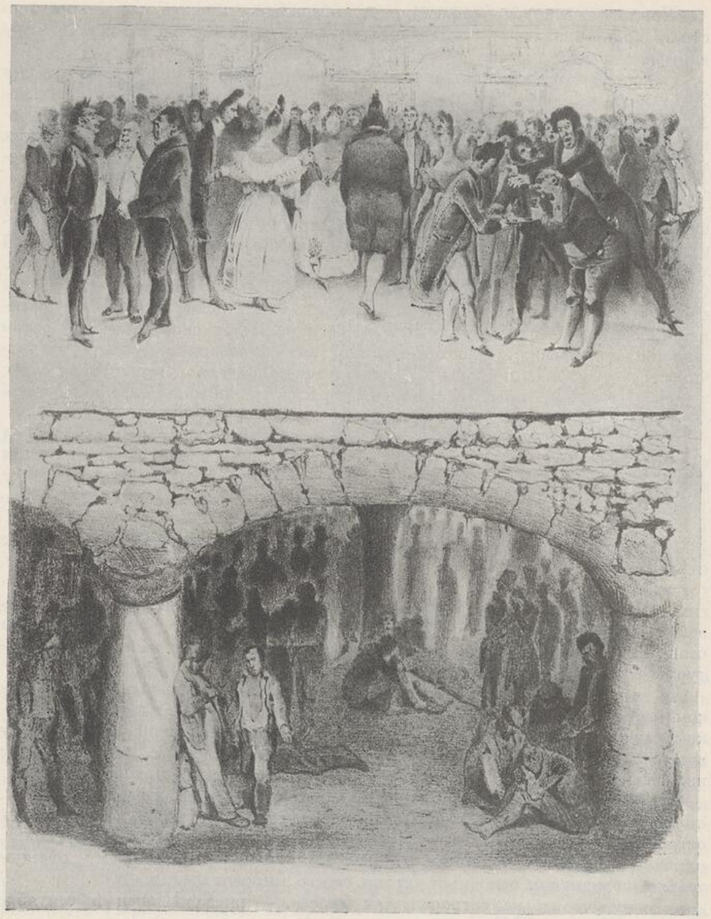
Литературные и художественные вкусы Шопена известны нам крайне отрывочно и неполно. Существует довольно распространенное мнение, согласно которому Шопен в Париже почти ничего не читал, кроме немногих произведений Жорж Санд и Мицкевича. Это мнение содержит лишь небольшую долю истины. Трудно представить Шопена, автора музыки гениально глубокой, литературным невеждой, живущим запасами литературных знаний, вывезенных из Варшавы.

Несомненно, впрочем, что Шопен был в гораздо большей степени человеком непосредственных жизненных наблюдений, чем человеком книг. Во всяком случае, литературная программность типа шумановской была Шопену совершенно чужда; живое общество, а также бесчисленные, разнообразные житейские впечатления заменяли ему отчасти литературные чтения.

Одновременно Шопен сторонился всяческой шумихи и официальности, он чаще всего наблюдал жизнь Парижа как бы со стороны. Полюбив дух остроумия и вольномыслия, не покидавший французскую столицу, Шопен, однако, относился к *капиталистическому* Парижу попрежнему отрицательно, не изменяя основным устоям своего мировоззрения.

«Вижу, что я не сотворен для денег», — писал Шопен в сентябре 1841 г. (Письма, 221).

[1] К. Маркс. «18 брюмера Л. Бонапарта» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Том VIII, стр. 359—360).



«Два Парижа»

С рисунка О. Домье

Он остался вдали и от парижского разврата. Даже в молодости «любовные приключения» Шопена были лишь «невинными шалостями».

Не без тайной горечи и, может быть, «с отвращением читая жизнь свою», писал Лист о Шопене:

«Никто из парижан не мог даже понять этого сочетания устремлений гения и чистоты желаний. Еще меньше могли постичь очарование этого врожденного благородства, этого природного изящества, этого мужественного целомудрия, — тем более пленительного, чем менее сознательным было оно в своем отвращении к вульгарно-плотскому, — в том кругу, где все думали, что воображение может быть отлито в форму шедевра только при условии, если его расплавить добела в печи острой чувственности вместе с отвратительным шлаком.

Шопена, с присущим ему драгоценным качеством нравственной чистоты (он не догадывался, не замечал всех тонкостей, всего цинизма бесстыдства), стесняло присутствие известных личностей, с уклончивым взглядом, с нечистым дыханием, с губами, складывающимися, как у сатира».

Привязанности Шопена к аристократии я уже не раз касался. Следует особо подчеркнуть, что эта привязанность вытекала гораздо более из шопеновских иллюзий антикапиталистического искусства, чем из классовых симпатий.

Много позднее, в июне 1848 г., Шопен писал Гжимале из Лондона:

«Для буржуазного класса нужно нечто удивляющее, механическое, на что я неспособен. Путешествующий высший свет горд, но образован и справедлив к тому, чем он склонен заинтересоваться. Но он так разбрасывается на тысячи вещей, так окружен скучными приличиями, что ему совершенно все равно — хорошая или плохая музыка, когда он должен слушать ее с утра до ночи» (Письма, 322).[1]

Это характерные признания. Шопен ненавидел капиталистического филистера, но и пустота аристократии, привлекавшей его утонченностью и изяществом своей культуры, бросалась ему в глаза. Лист правильно оценил безнадежность положения Шопена в мире салонов, где Шопена воспринимали и понимали очень поверхностно. В этом была и трагедия Шопена.

Она по-своему воспроизводила противоречия Бальзака, который любил аристократов, но вынужден был на каждом шагу развенчивать их силой своего реалистического таланта и выставлять достоинства нелюбезных ему республиканцев.

Нечто аналогичное случилось однажды в жизни Шопена, когда Луи Блан повел его к тяжело больному республиканцу, Годфруа Кавеньяку, захотевшему перед смертью послушать музыку.[2]

Шопен заиграл в комнате умирающего на плохом, разбитом рояле. Но действие его музыки было таково, что Кавеньяк приподнялся на кровати с лицом, залитым слезами восторга. «Ах, как прекрасна музыка, так понимаемая!» — воскликнул он слабым голосом. Здесь Шопен

[1] Сравни с рассуждениями Листа в его книге о Шопене (стр. 94—98).
[2] См., например, Ganche (Fr. Ch.), 317 или Hoesick (Ż. i t.), III, 6.

был понят целиком — его благодарили от сердца, а не из светской любезности.

Известно, что Пьер Леру в своих письмах неизменно обращается к Шопену с симпатией и нежностью.[1] Мы знаем, что Шопен полюбил Жорж Санд, скорее всего, именно за те черты, которые отличали ее от аристократов. И она, и ее демократические друзья, бесспорно, оказали серьезное влияние на Шопена.

Другое дело, что наиболее близкие дружеские привязанности Шопена — Матушинский, Фонтана, Франкомм — все-таки находились вне этого круга. Среди друзей-поляков и приятелей-артистов Шопен играл охотнее всего, всецело отдаваясь музыке. Эрнест Легувэ характеризует эти интимные выступления следующими строками:

«Сев за рояль, Шопен обычно играл до изнурения. Он был затронут неумолимой болезнью, и его глаза окружались черными кругами, его взгляды оживлялись лихорадочным блеском, его губы подергивались кровавым пурпуром, его дыхание укорачивалось! Он чувствовал, и мы чувствовали, что какая-то часть его жизни утекала вместе со звуками; он не хотел остановиться, и у нас не было сил его остановить! Волнение, сжигавшее его, охватывало и всех нас!

Однако было одно верное средство оторвать его от рояля — это попросить его исполнить погребальный марш, который он сочинил после бедствий Польши. Никогда он не отказывался его сыграть; но, едва окончив последний такт, брал свою шляпу и уходил».

Почему Шопен так редко выступал в концертах и избегал обращения к большой публике?

Он якобы признавался Листу:

«Я не пригоден к тому, чтобы давать концерты, я, в котором публика вызывает робость, которого душат эти дыхания, парализуют эти любопытные взгляды, который немеет перед этими чужими лицами; но вы, вы для этого предназначены, ибо когда вы не привлекаете публику на вашу сторону, у Вас есть чем уложить ее на месте (l'assommer)».[2]

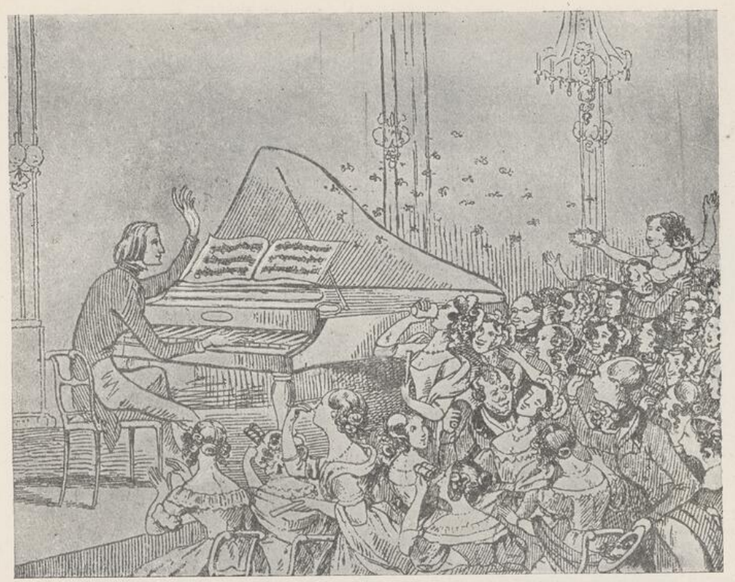
Можно указать две основных причины уклонений Шопена от частых концертов.

Первая из них — болезненное состояние, не оставлявшее ему сил, необходимых для концертирования в крупных масштабах. Шопен любил свои уроки, но все-таки эти четыре-пять часов ежедневного труда, которые он сам называл «мельницей» (Письма, 273, 285), были очень утомительны, особенно при обостренной чувствительности Шопена ко всему музыкально-несовершенному.

Грустно звучат слова, сказанные Шопеном его ученице, Фредерике Мюллер-Штрейхер в 1839, 1840 или 1841 гг. (поводом послужил концерт Листа, на котором Шопену не удалось присутствовать):

«С моим здоровьем ничего не сделаешь. Я всегда запутан в моих делах так, что у меня нет ни минуты свободной. Как я завидую крепким

[1] Karénine, III, 16.
[2] F. Liszt, Fr. Chopin, 1852, стр. 73.



Лист в Берлине

С современной журнальной карикатуры

людям, у которых непоколебимое здоровье и которым нечего делать! Мне так досадно, у меня нет времени болеть». (Niecks, II, 369).

Была, однако, и другая причина, уже затронутая мною выше. Засилье виртуозов в Париже, высмеянное Гейне и столь возмущавшее Вагнера,[1] не находило никакого сочувствия и в Шопене.

Шопен глубоко ненавидел в виртуозности то, что было рабским угождением моде.

Он меньше всего способен был потворствовать вкусам толпы и, подобно Листу, принимать за роялем актерские позы, бросать под рояль белые перчатки и т. п.,[2] словом, играть на низших инстинктах публики. Мы уже видели, сколь разочарованной осталась публика в Марселе, когда Шопен исполнил на органе «Созвездия» Шуберта и не «сломал ни одного регистра».

[1] См., например, его статьи «Виртуоз и художник» или «Парижские увеселения».
[2] См. работу В. В. Стасова о Листе («Лист, Шуман и Берлиоз в России»).



Карикатура Ф. Шопена

Притом в патетике Листа было все-таки властное, могучее очарование романтизма. Множество других тогдашних виртуозов не могли похвастать и этим.

«Властительная буржуазия,— насмешливо писал Гейне, — по грехам своим должна переносить не только старые классические трагедии и трилогии не классические; небесные силы наделили ее еще одним, более страшным художественным наслаждением, именно фортепианом... Это повсеместное господство фортепианной игры и особенно триумфы фортепианных виртуозов характеристичны для нашего времени и явно свидетельствуют о победе машинного дела над духом. Техническое совершенство, автоматическая точность, отождествление себя с деревянным ящиком, на котором натянуты струны, превращение человека в звучащий инструмент — все это нынче восхваляется как верх искусства...».



Джиакомо Мейербер
(1791—1864)

С современной гравюры

Действительно, множество славных пианистов-виртуозов времени июльской монархии напоминали скорее дельцов, чем художников. Не случайно, они часто являлись и владельцами фортепианных фабрик, рекламируя, таким образом, своей игрой собственные инструменты.[1]

Вся эта братия рояльных акробатов была чрезвычайно далека от Шопена, и, конечно, какой-нибудь Калькбреннер, полный светского самодовольства, мог обмениваться с Шопеном лишь незначащими фразами приятной любезности. Однако Шопену были чужды не только виртуозы, но и многие виднейшие композиторы тогдашнего Парижа.

И Мейербер и Берлиоз весьма ценили (пусть несколько снисходительно) Шопена, но он не любил музыки ни того, ни другого. Правда, «Роберт-Дьявол» ослепил его роскошью постановки в первые месяцы жизни в Париже, и Шопен признавал значительность Мейербера (Письма, 274), но увлечься музыкой этого первоклассного оперных дел мастера он, конечно, не мог. Еще антипатичнее была Шопену музыка Берлиоза, и в год своей смерти он говорил Делакруа, что Берлиоз «берет аккорды и заполняет, по мере сил, промежутки между ними».

[1] Интересные данные о «предпринимательской» деятельности пианистов-виртуозов см. в книге A. Marmontel'я «Les pianistes célèbres», Paris.

*

*

Подобное отношение Шопена к Мейерберу и Берлиозу понятно. Первый из них двоих был плотью от плоти и кровью от крови политиканов и дельцов июльской монархии; он разменял на успех в Париже даже ту небольшую дозу романтической чувствительности, которую вывез из Германии. Что же касается Берлиоза, то Шопен никак не мог принять ни его неистового романтического пафоса, ни его иллюстративной программности. А то трагическое, «гамлетовское», что имелось в творчестве Берлиоза, было Шопену также чуждо и непонятно.

В начале 30-х годов Шопен подружился было с Беллини, но ранняя смерть этого талантливого композитора (сентябрь 1835 г.) прервала их отношения. Шопен любил музыку Беллини, даже, говорят, плакал на представлении «Нормы»: его подкупала несравненная пластичность любимого с детства итальянского мелоса, соединенная с неведомой Россини нежной грустью.

Вероятно, Шопену симпатичен был и Беллини-человек, индивидуальность которого отличалась большим своеобразием. Но смерть похитила Беллини.

Шопен-музыкант чувствовал себя в Париже одиноким. *Поэт* и писатель Гейне и *живописец* Делакруа глубже и полнее понимали его, чем многие коллеги по профессии, для которых слушание шопеновских «миниатюр» чаще всего было лишь приятным отдыхом после их «грандиозных» художественных предприятий.

Областью наиболее частых и систематических музыкальных проявлений Шопена была его фортепианная педагогика. Свои уроки Шопен давал с заметным интересом и даже любовью, когда ученики подавали надежды. Он бывал терпелив, и лишь позднее, в последние годы жизни, его болезненная раздражительность служила поводом частых вспышек гнева, когда ломались карандаши и учащиеся должны были выслушивать горькие слова упреков. Но стоило «виноватой» разрыдаться, как гнев Шопена мгновенно проходил: из обвинителя и резкого критика он становился утешителем.

Почти все, занимавшиеся у Шопена, принадлежали к богатым аристократическим семействам. Но были у него и бедняки, с которыми он занимался бесплатно. Гениально одаренный ученик Шопена венгерец Фильч умер мальчиком, не успев оправдать возлагавшихся на него громадных надежд.

Остальные ученики и ученицы Шопена не стали знаменитыми исполнителями, хотя некоторые из них (Муханова, Гутман) концертировали со значительным успехом. Большинство занимавшихся у Шопена были женщины; одни из них вышли замуж и бросили совершенствоваться, другие вообще не готовили себя к артистической деятельности. Кроме того, Шопен, стоя в стороне от движения виртуозов, не заботился о создании своей педагогической школы. Шопен был прежде всего поэтом, а не методично «добротным» профессором фортепианной игры. В каждом из своих учеников, в каждой из учениц он, вероятно, воспитывал черты исключительности, качественного своеобразия, а не черты столь чуждого ему исполнительского штампа.

Шопен-человек был очаровательным собеседником, гостем и хозяином. Он покорял людей открытым взглядом, ясными и блестящими глазами, улыбкой, «как бы освещавшей все его лицо».



Винченцо Беллини
(1801—1835)
С портрета Г. Тиволи

Он был гостеприимен, скромен, ровен в обращении, но прям и благороден. «В сокровеннейших уголках сердца Шопена нельзя найти ни единого движения, ни единого побуждения, которое не было бы продиктовано самым тонким чувством чести, самыми благородными понятиями»,— говорил Лист.

Облик Шопена обаятелен своей цельностью. Разумеется, и он не свободен от ряда родимых пятен своего времени и воспитавшей его среды. Однако Шопен сумел облагородить многое, взятое им из жизненной практики его эпохи. Так он усвоил вольномыслие и фривольность Вольтера без его цинизма; он проникся идеями романтизма без их фальшивой напыщенности; он воспринял аристократическое изящество без светской пустоты. Жизненное поведение Шопена отличалось качествами замечательной скромности и сдержанности.

«Готовый отдать все, — пишет Лист, — он не отдавал самого себя... В его сношениях и беседах, казалось, он интересовался только тем, что занимало других; он остерегался выводить людей из круга их индивидуальности, чтобы не вводить в свой...»

Вот еще ряд избранных частных характеристик Шопена Листом; справедливость их подтверждается фактами и свидетельствами современников.

«Шопен заботливо избегал всяких жизненных зигзагов... он не признавал случайных эпизодов, не разменивал жизни на частности... Его любовь никогда не покушалась на чужое чувство; ни один ум не сжал, не придавил он верховенством своего ума. Он не завладел деспотически ни одним сердцем; ни на одну судьбу не наложил он победоносной длани: он ничего не искал, презирая всякие домогания... Он не любил говорить ни о любви, ни о дружбе... В беседе он редко останавливался на волнующих вопросах... Обычно он бывал весел; его сатирический ум мгновенно открывал смешное, и не только на поверхности, которая бросается в глаза всем, а гораздо глубже. Он был неистощимо изобретателен в потешной пантомиме... Однако, имитируя безобразие и гротеск, он никогда не терял врожденной грации, даже гримаса не могла его обезобразить...

...Неуместное слово или бестактность он считал недопустимыми даже в самые интимно-фамильярные минуты... Хотя редко, но нам случалось заставать его в глубоком волнении, видеть, как лицо его бледнело, становилось мертвенно-зеленым. Однако даже в минуты сильнейшего волнения он не терял самообладания... Шопен умел великодушно прощать, — никаких следов злопамятства не оставалось у него в сердце против лиц, его задевших... Он был сдержан... в разговорах о всех предметах, с которыми связан фанатизм суждений, — единственно потому, что избегал всякой предвзятости на этот счет в узком кругу своей деятельности... Шопен никогда не касался вопросов религии... Можно было его знать продолжительное время и не иметь никакого представления о его воззрениях на этот счет... Мы не помним, чтобы он когда-либо находил удовольствие в изъявлении своих патриотических чувств, в длительных разговорах о Польше, о ее прошлом, настоящем, будущем, чтобы он касался исторических проблем, связанных с этим... Он нарушал свою сдержанность в вопросах искусства, единственных, по которым он никогда не отказывался ни при каких обстоятельствах изложить полностью свое суждение, отстаивая свое влияние и свои убеждения... Его бескорыстие составляло его силу: оно создавало ему подобие крепости... Храня всегда исключительную душевную чистоту, мало задеваемую и никогда не оскверняемую жизненными бурями, Шопен не утратил юношеской наивности... Он любил непритязательную беседу с людьми, которых уважал: он находил удовольствие в ребяческих забавах молодежи» (Лист, 124—148).

Таков был этот человек, постоянно вращавшийся среди людей и столь одинокий, полный, одновременно, искренней скорби и самой живой, непринужденной веселости, человек, щедро отдававший другим свое время и внимание, но зорко оберегавший неприступность своего душевного мира, человек, внешне равнодушный к политике и ненавидевший парламентскую шумиху, но следивший за ходом событий с проницательной трезвостью.

Посреди ожесточенных страстей парижской культуры Шопен был подобен гибкому, но прочному тростнику среди разбушевавшихся вод. Он уступал внешним формам, но в чистоте своих юношеских идеалов и в своем жизненном целомудрии остался нетронутым.

Ему казалось уже минутами, что вершина его горестей и страданий миновала (Письма, 226), что он и тут, в неверном, переменчивом Париже, нашел мирное пристанище, нашел любовь и верность вблизи Жорж Санд.

И он не знал, что это пристанище также неверно. Он не знал, что его подстерегают новые страдания — на этот раз трагически безысходные!

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

1843—1847

Страшись любви: она пройдет,
Она мечтой твой ум встревожит,
Тоска по ней тебя убьет,
Ничто воскреснуть не поможет.

М. Лермонтов

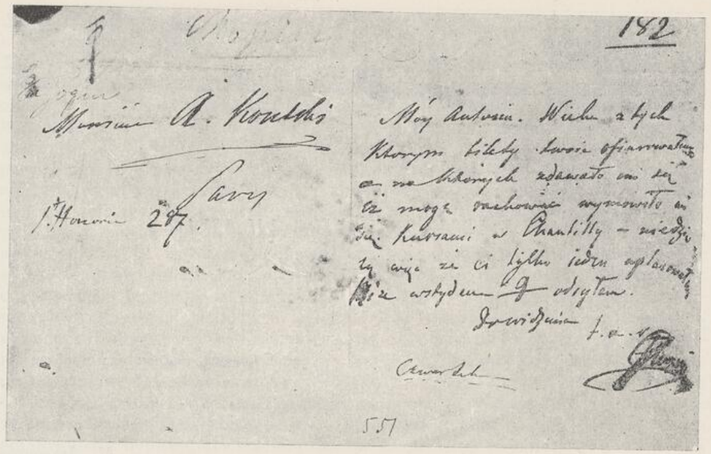
«Дорогой добрый друг, — писала Жорж Санд Марлиани из Ногана 2 октября 1843 г., — я только что вернулась из маленького путешествия к берегам Крезы через очень невысокие, но весьма живописные горы, которые гораздо менее проезжи, чем Альпы, ибо дороги и постоялые дворы в них отсутствуют. Шопен взбирался повсюду на своем осле, спал на соломе и никогда не чувствовал себя лучше, чем во время этих случайностей и утомлений. Мои дети забавлялись беготней, как лошадки на свободе».[1]

Вероятно это была последняя прогулка такого рода в жизни Шопена: болезнь все сильнее овладевала им. Поздней осенью Шопен, по обыкновению, вернулся в Париж (вместе с Морисом), а Жорж Санд задержалась в Ногане. От Шопена из Парижа приходили, видимо, невеселые вести; она забеспокоилась — искренне или притворно.

«Скажи мне, — читаем в письме Жорж Санд к Морису, — не болен ли Шопен; его письма коротки и грустны. Позаботься о нем, если ему хуже.

[1] Ganche, Fr. Chopin, 291; см. также Письма, 235—236. В Correspondance (II, 273) это место совершенно искажено. Как известно, Морис, издававший переписку своей матери, вытравил из нее ненавистное ему имя Шопена почти отовсюду.

До поездки к берегам Крезы Шопен летом (в августе) ездил по своим делам в Париж (см. Письма, 235 и Ganche, Fr. Chopin, 294—295 — письмо Ж. Санд к Марлиани от 12 августа).



Автограф письма Шопена к А. Контскому (Письма, стр. 376)

Гос. Публичная библиотека в Ленинграде

Замени немного меня. Он бы заменил меня с таким рвением около тебя, если бы ты был болен!»[1]

В своих письмах к Марлиани и де Розьер (ученице Шопена) Жорж Санд поручает их заботам вернувшегося в Париж Шопена и беспокоится по поводу нерегулярности его образа жизни. В этих письмах подчеркивается «материнский» характер отношений к Шопену (см. Ganche, Fr. Ch., 295—296). В письме Шопена к Жорж Санд от 26 ноября 1843 г. находим выражение самой искренней привязанности и самые радужные надежды дружбы и любви:

«Итак, вы сделали все ваши проверки и устали от ваших хлевов. Поберегите себя к своему отъезду и привезите нам свою хорошую Ноганскую погоду, потому что у нас дождь... Верьте, что мы оба[2] совершенно здоровы, что болезнь от меня далеко, что передо мною одно счастье, что никогда у меня не было столько надежд, как на предстоящую неделю, и что все сбудется по вашему желанию... Не забывайте ваших стариков, попрежнему очень старых, и которые только и делают, конечно, что думают о вас, тамошних... Еще четыре дня!» (Письма, 237—238).

Так Шопен верил в свое счастье в то время, когда оно уже начинало колебаться и затуманиваться!

[1] Correspondance, II, 280.
[2] Шопен и Морис. — *Ю. К.*



ШОПЕН

С рисунка карандашом Ф. Винтергальтера (1847 г.)

Любви со стороны Жорж Санд, конечно, уже не было, и будущее обнаружило, что сильного жизненного толчка, того, что зовется «жизненным испытанием», оказалось достаточно, чтобы разрушить навсегда отношения, выглядевшие столь прочными.

В начале мая 1844 г. из Варшавы пришла тягостная весть — после осложнения болезни сердца и легких умер в возрасте 74 лет отец Шопена. Муж сестры Изабеллы, Барцинский, заклинал Фредерика не горевать, беречь свое здоровье и силы ради матери и сестер. Но Шопен горевал ужасно и особенно мучительно ощущал свою оторванность от осиротевшей семьи. Сестра Людвика со своим мужем Енджеевичем решила отправиться в Париж, чтобы утешить и успокоить брата. Жорж Санд еще сохраняла долю привязанности к Шопену, по крайней мере делала вид, что сохраняла. И она написала Людвике приветливое письмо, в котором горячо приглашала ее вместе с мужем в Ноган.

Распространяясь о состоянии здоровья Шопена и о своих заботах о нем, Жорж Санд восклицала:

«Верьте, что я заранее люблю вас, как мою сестру».

Шопен поспешил навстречу Енджеевичам в Париж, а затем вернулся в Ноган, куда вскоре прибыли и Енджеевичи. Жорж Санд приняла их так, что лучшего нельзя было и желать.

Быстро пролетело время пребывания Шопена в дорогом ему обществе сестры и зятя. Он проводил их в конце августа в Париж и на обратном пути в Ноган писал с грустью де Розьер:

«...итак, Людвику мы видели, как во сне» (Письма, 243). Шопен вернулся в Ноган; 8 сентября Жорж Санд и он писали нежные письма Людвике:

«Со времени вашего отъезда, — писала Жорж Санд, — мы только и живем мыслью о вас. Фредерик, как вы можете себе представить, тяжело перенес разлуку, но физически он довольно хорошо противостоял этому испытанию. В общем, ваше доброе намерение его навестить принесло свои плоды. Оно унесло всякую горечь из его сердца, отчего он стал сильным и мужественным. Нельзя целый месяц переживать такое счастье без того, чтобы что-нибудь от него да не осталось...»

«Нынче я вас видел во сне, — писал Шопен. — Только бы не слишком пострадало от путешествия твое здоровье! Мне нездоровится несколько дней... На столе лежит твое вышивание — туфелька, завернутая в шелковую английскую бумагу, а на рояле маленький карандаш из твоей сумочки, который прекрасно мне служит» (Письма, 246—247).

Во второй половине сентября Шопену опять пришлось съездить в Париж — по своим делам и с рядом поручений Жорж Санд. В Париже он повидался с Франкоммом,[1] издателями, проговорил с Делакруа «два с половиной часа о музыке, о живописи и в особенности о вас» (Письма, 248; письмо к Ж. Санд).

[1] Еще в конце 1841 г. Шопен расстался со своим другом Фонтаной, покинувшим Францию. Теперь его до некоторой степени заменил Франкомм; в письмах Шопена к Франкомму находим целый ряд указаний на то, как следует вести переговоры с издателями.

Stowarzyszenie ... Zbiory ... I.F.C.

«Я не забуду ни одного поручения», — сообщает Шопен в том же письме. «Я больше не скажу ничего, кроме того, что здоров и ваш допотопный, самый что ни на есть допотопный *Шопен*».

Он отправился в Ноган в четвертый раз за это лето и прожил там остаток осени (до конца ноября).

Приезд Людвики, столь ожививший Шопена, явился, вероятно, и источником его тайных горестей. Сравнение часто открывает глаза, — а тут самые отрадные воспоминания родины и семьи встали рядом с холодеющим отношением к нему Жорж Санд. Шопену пришлось очень призадуматься.

Pani domu [1] пока еще не сбросила романтической маски материнского самопожертвования, но Шопен начинал чувствовать неверность и нарочитость того, что казалось ему раньше вполне искренним.

Дети Санд подросли, и Морис стал проявлять нетерпимую грубость. Раньше Шопен был с ним нежен, теперь он со сдержанным раздражением замечает в письме к Людвике: «вежливость не присуща его натуре» (Письма, 250). Из Мориса вырастал самодовольный мужчина, чувствовавший себя хозяином в доме матери и полагавший, что Шопен злоупотребляет добротой Жорж Санд.

Увы, это мнение, подкрепленное бесконечными красивыми фразами Жорж Санд о ее самопожертвовании, незаметно завладело и многими шопеновскими биографами. Пора понять его ложность. Любой союз дружбы или любви прочен лишь тогда, когда обе стороны в нем заинтересованы. И, конечно, Шопен был дорог Жорж Санд, а позднее терпим ею лишь до тех пор, покуда в нем как-то нуждались. Вопреки рассуждениям Жорж Санд о ее «бескорыстной» заботливости, Шопен не только брал, но и многое давал — и не одним лишь своим гениальным искусством.

В частности, осенью он, как правило, возвращался в Париж раньше Жорж Санд, чтобы приняться за свои уроки и привести в порядок комнаты «хозяйки дома».

«Так как я, — пишет Шопен Людвике 31 октября 1844 г., — с моим Яном (слугой — *Ю. К.*) приеду в Париж на несколько дней раньше хозяйки дома, то тебе нечего беспокоиться ни о каких валиках, подушках и т. п. вещах. Все в доме надо будет как следует чистить и устраивать, как обыкновенно на зиму» (Письма, 251).

В письме же к Жорж Санд из Парижа от 2 декабря того же года читаем:

«Ваше решение выждать несколько дней кажется мне наилучшим, и у меня будет больше времени натопить ваши комнаты... Ваше платье будет из черного левантина... *Я сам его выбрал*...

...Берегите себя, не утомляйтесь слишком укладкой. До завтра — до нового письма, если позволите.

Ваш более чем когда-либо старый, и весьма, и чрезвычайно, и невероятно старый Ш.» (Письма, 252—253).

[1] «Хозяйка дома» — так Шопен постоянно называл Ж. Санд в своих письмах.



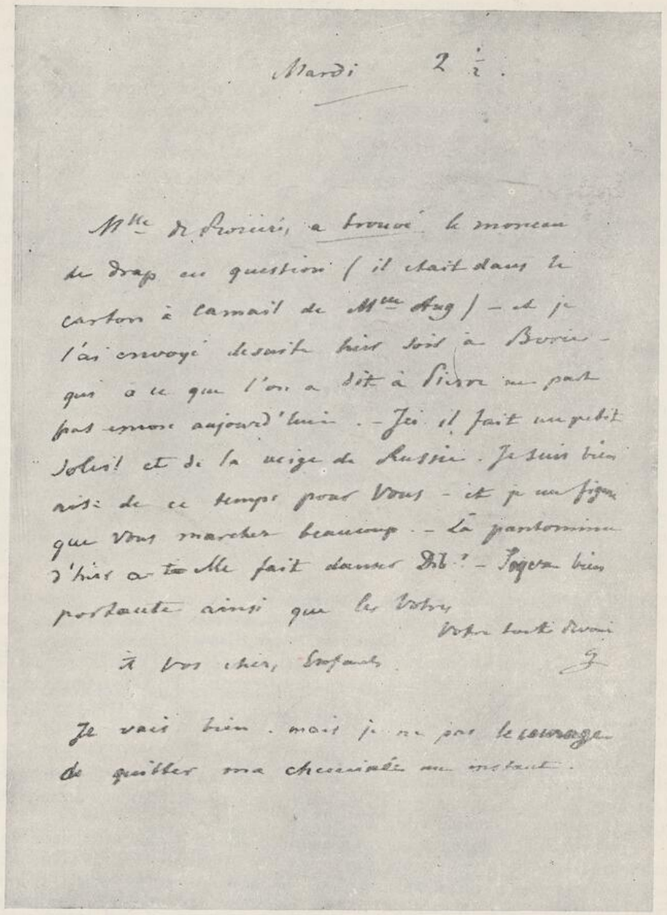
Вечер у М. Чарторыской
У рояля Телеффсен — ученик Шопена, стоят В. Гжимала и А. Франкомм, сидит Шопен
С зарисовки К. Норвида

Что же касается раздражений и капризов, то они, вероятно, нередко бывали и у Жорж Санд. По крайней мере, в письмах Шопена находим характерные иронические замечания:

«Здесь погода (т. е. настроение Ж. Санд — *Ю. К.*) так себе...» «Погода здесь ни хороша, ни плоха...» «Что касается утренней звезды (Аврора — имя Ж. Санд. — *Ю. К.*), то вчера была большая мгла. Нынче я жду солнца» (Письма, 213, 237, 255).

Наметившийся холодок в отношениях с Жорж Санд усиливает привязанность Шопена к семье, прежде всего — к Людвике. Он находит истинное наслаждение в письменных беседах на всевозможные темы с родными. Эти беседы — род дневника, набрасываемого на бумагу неторопливо, иногда по нескольку строк в день, ибо силы и воля Шопену уже изменяют.

Последний год мирных и прочных отношений Шопена с Жорж Санд приближался к концу. О порче этих уже подточенных отношений распространились сплетни, и Шопену пришлось опровергать их. «Никогда не



Mardi 2 i.

Mlle de Rozière, a trouvé le morceau de drap en question / il était dans le carton à carnet de Mlle Aug / - et je l'ai envoyé désarté hier soir à Borie - qui a eu que l'on a dit à Sirot ne pas venir aujourd'hui. - Il fait un petit soleil et de la neige de Russie. Je suis bien aise de ce temps pour Vous - et je m'figure que Vous marcher beaucoup. - La pantomime d'hier a-t-elle fait danser Dlle? - Togeza bien portante ainsi que les Votres

Votre tout Vôtre

à Vos chers Enfants

J

Je vais bien. mais je ne puis le encourager de quitter ma cheminée un moment.

Автограф письма Шопена к Жорж Санд (Письма, стр. 287—288)

Гос. Публичная библиотека в Ленинграде

верьте дурным слухам, — пишет он родным, — потому что на свете много дурных людей, которые не могут спокойно видеть счастье других» (Письма, 272).

Но «счастье» в это время уже померкло, и в том же письме, двенадцатью днями позднее, Шопен сдержанно сообщает:

«То, что я неистово кашляю, неудивительно, но у хозяйки дома такой насморк и так болит горло, что она не может выйти из комнаты, что делает ее очень раздражительной. Чем человек здоровее, тем обычно он менее терпелив к физическим страданиям» (Письма, 275).



ШОПЕН

С камеи на агате Излера

Здоровье самого Шопена быстро ухудшалось. «Дорогой мой, — пишет он Франкомму 8 июля 1846 г., — я делаю, что в моих силах, для того чтобы работать, но не очень двигаюсь с места» (Письма, 277).

Наступил год рокового перелома. В последний раз Шопен гостил в Ногане. Между тем еще в июне началась публикация в «Courrier Français» романа Жорж Санд «Лукреция Флориани».

Жорж Санд всегда обстоятельно пользовалась личным опытом для создания своих художественных образов. Свою страсть к Мюссе она изобразила много позднее в романе «Она и он»; теперь же, разочарованная в Шопене, Жорж Санд пишет роман, где выводит свои отношения с ним в форме не слишком замаскированной романтической интриги. Как только роман вышел из печати, все сколько-нибудь близкие люди поняли, что Лукреция Флориани — богатая артистка, утомленная жизнью и одиноко живущая со своими детьми, — есть переодетая Ж. Санд, а принц Кароль — изящный, утонченный аристократ с несносным характером — есть карикатура на Шопена. Надо думать, нашлись люди, которые передали эти слухи Шопену; сам он сначала ничего не замечал или старался не замечать.

Впоследствии, в «Истории моей жизни» Жорж Санд отрицала идентичность романа «Лукреция Флориани» с обстоятельствами ее биографии. Но факты слишком говорят за себя, и виднейший биограф Жорж Санд, Каренин, убедительно доказал разбором и сопоставлениями, что в романе «Лукреция Флориани» не только детали, не только отдельные черты, но и ряд событий, а равно и их последовательность являются окарикатуренным сколком с истории отношений Шопена и Жорж Санд. Осуществив эту «литературную месть», Жорж Санд стала постепенно подготавливать и разрыв на деле. На Шопена обращали все меньше внимания.

Живя в Ногане и часто оставаясь в одиночестве, он находил утешение лишь в письменных беседах с родными, сообщая им впечатления, мысли, а также музыкальные, бытовые, политические и даже научные новости.

«Здесь все лето, — читаем в письме от 11 октября 1846 г., — прошло в различных прогулках и экскурсиях в незнакомые места «Черной до-

лины». Я не участвовал в них, потому что такие вещи утомляют меня больше, чем они того стоят. А когда я устал, то делаюсь не в духе, а это всем действует на настроение и особенно портит удовольствие молодежи. . .»

После ряда сообщений следуют слова:

«Я хотел бы наполнить это письмо лучшими новостями, но я не знаю ничего другого, кроме того, что я люблю вас и еще что люблю вас. Я играю и пишу мало» (Письма, 279—284).

Жорж Санд было сорок три года, Морису двадцать четыре, Соланж — девятнадцать. Семья, внешне столь дружная (включая и Шопена), в действительности находилась на грани распада.

Все лето 1846 г. прошло в семейных стычках и, наконец, Морис прямо поставил перед матерью вопрос: или он, или Шопен. Выбор был сделан в пользу сына. Тогда Шопен «опустил голову и сказал, что я его больше не люблю», — пишет Жорж Санд.[1]

Он уехал из Ногана навсегда, но разрыв все-таки еще не наступил. Сохранившиеся письма Шопена к Жорж Санд за период с ноября 1846 г. по апрель 1847 г.[2] полны робкой внимательности и боязливой нежности.

Лейтмотив грустного, но еще не утратившего надежду недоверия звучит во всех пожеланиях и обращениях: будьте здоровы, счастливы, веселитесь, гуляйте, не забывайте совсем вашего друга. . . (Письма, 286—290).

Весной 1847 г. Жорж Санд приехала в Париж. Здесь Соланж влюбилась в Клезенже — молодого талантливого скульптора, человека грубого и вульгарного. Вскоре мать и дочь снова уехали в Ноган. В письме Шопена к родным (конец марта — 19 апреля) находим слабые отголоски разлада в семье Жорж Санд.

«Нынче я опять имел вести из Ногана. Они здоровы и опять устраивают дом по-новому — они любят все менять, устраивать вновь, а Люс, которая уехала с ними отсюда, было, как мне пишут, сейчас же по приезде о т к а з а н о. Так что из старых слуг, которых видели Енджеевичи, ни одного уже нет: ни старого садовника, который там прожил 40 лет, ни Франсуазы, прожившей 18 лет, а теперь и Люс, которая родилась там и которую носили крестить в одной колыбели с Соланж. Все это со времени прибытия той кузины (Огюстины Бро. — *Ю. К.*), которая имеет виды на Мориса, а он ею пользуется. Это между нами» (Письма, 294).

В этом письме Шопен спокойно сообщает о появлении в свет «Лукреции Флориани», потому ли, что еще не понял сути романа или скрывает ее от родных — трудно решить. Так или иначе, но Шопен выделяет Жорж Санд из «ноганцев» и поэтому пишет:

«Вы спрашиваете, что я буду делать летом? Ничего другого, чем то, что я всегда делал: поеду в Ноган, как только станет тепло. . .

. . .Если кто-нибудь достоин счастья, так это пани Санд» (Письма, 291 и 295).

Между тем Клезенже, явившись в Ноган, дает понять, что он ни перед чем не остановится, если будут препятствовать его женитьбе на Соланж.

[1] Histoire de ma vie, X, 238.

[2] Ж. Санд осталась в Нагане на всю зиму.

20 мая свадьба состоялась, но она не сгладила, а обострила разлад.

В письме от 8 июня к родным Шопен горестно критиковал свадьбу Соланж, порицая грубость, честолюбие и развращенность Клезенже. По словам Шопена, пани Санд может утешать себя лишь тем, что ей до сих пор все удавалось — несмотря на ее громадную работу, она попрежнему здорова и, вопреки всяким жизненным неприятностям, ее все любят.[1] «Только иногда, — иронизирует Шопен, — она говорит неправду, но это позволительно романистке. . .»

Чета Клезенже после грубых сцен покинула Ноган, а Жорж Санд написала Шопену, чтобы он ни в коем случае не принимал их у себя.

Но терпение Шопена иссякло. Он не только принял Клезенже, но, оказав Соланж ряд услуг и дав ей взаймы 500 франков (см. Письма, 298—299), сообщил о своих поступках Жорж Санд. Последняя пришла в бешенство.

Она пишет Шопену письмо, которое не дошло до нас, но которое, по свидетельству Делакруа, было ужасным, полным жестоких страстей и долго сдерживавшегося нетерпения; но место женщины в письме то и дело занимал писатель с «тирадами, как бы заимствованными из романа или из скучной философской проповеди».[2]

Разрыв отношений Шопена и Жорж Санд множество раз обсуждался биографами Шопена. Одни из них, не желая видеть в Жорж Санд ничего, кроме развратной обольстительницы, полностью осуждали ее. Другие, особенно позднейшие (Яхимецкий, Каренин), пытались, веря словам Ж. Санд, вполне оправдать ее или, по крайней мере, представить вопрос совершенно неразрешимым.

Факты остаются фактами. Не «Лукреция» погибла, «замученная» «Каролем», как в романе, а Шопен погиб через два с немногим года после разрыва, который нанес ему ужасный удар. Что касается Жорж Санд — Лукреции, то она благополучно продолжала здравствовать и пережила Шопена на 27 лет! Однако для биографа важно не только оправдать или обвинить, но и объяснить.

Разрыв Жорж Санд и Шопена показал, что их сближение произошло на основе временного, частичного, а не глубокого, постоянного сродства характеров, воззрений и интересов.

На исходе «лет уединения» Жорж Санд это сродство поколебалось и рухнуло, а различия выступили с полной силой.

Так, дух несдержанности и произвола чувств был совершенно чужд Шопену. Напротив, Жорж Санд прочно усвоила черты индивидуалистической разнузданности. Ее психика состояла из стремительных порывов и охлаждений, из вопиющих контрастов. В крайностях противоречий была своеобразная трагедия деятельности Жорж Санд.

[1] Binental, изобр. 89, 90, 91 или Listy Fr. Chopina, стр. 270—275.

[2] Письмо было прочитано Делакруа самим Шопеном 20 июля (Delacroix. Journal, I, 323). Кстати сказать, Жорж Санд постаралась оправдать готовящийся разрыв еще задолго до его наступления — в письме к Гжимале от 12 мая 1847 г. (см. Ganche, Fr. Ch., 372—374). Вспомним, что именно Гжимале Жорж Санд открыла свои чувства в начале отношений с Шопеном.

Сколь бы путаными, неустойчивыми, противоречивыми и эклектическими ни казались нам теперь взгляды Жорж Санд, увлекавшейся и утопическим социализмом и социально-религиозными фантазиями Ламеннэ, нельзя отрицать ее роли в освободительном движении XIX века. Не случайно Карл Маркс закончил свою «Нищету философии» словами Ж. Санд: «Война или смерть; кровавая борьба или уничтожение. Такова неотразимая постановка вопроса».[1]

Но, вопреки этим словам, борьба Жорж Санд, в силу ее шатких и неустойчивых политико-философских взглядов, препятствовавших ей разорвать путы буржуазной морали, приобрела во многом односторонний и превратный характер лишь разрушения старой семьи, а не создания новой семьи высшего порядка.

С этим в итоге не смог примириться Шопен, воспитанный в духе прочности, чистоты семейных нравов. Жорж Санд была по-своему права, сетуя на ревность Шопена: ведь она с самого начала их отношений не требовала от него безраздельной любви и, следовательно, сама не обещала таковой. Легко понять, далее, крайнее раздражение Жорж Санд, получившей письменные «нравоучения» Шопена в тот момент, когда она увидела наяву всю негодность своего воспитания, крах своих воспитательных методов, вражду детей, неблагодарность и бессердечие Соланж. Жорж Санд с ее умом не могла не понять, что в семейных сценах, происшедших в Ногане, виновата прежде всего она сама, воспитавшая в своих детях разнузданный индивидуализм.

Ее самолюбие было глубоко уязвлено и упреки Шопена в подобную минуту должны были подействовать, как уксус, вливаемый в рану. Морального превосходства своего «дорогого ребенка» Санд не могла стерпеть.

Помимо личных, имелись и другие причины разрыва. Можно предполагать обострение политических разногласий Шопена и Жорж Санд в предреволюционные годы, хотя к тому и нет непосредственных данных.

Сопоставление многочисленных и разнообразных фактических материалов, касающихся разрыва отношений Шопена и Жорж Санд,[2] неминуемо приводит к выводу, что этот разрыв явился прежде всего и преимущественно морально-бытовой, а не «идейно-политической» драмой.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, том V, стр. 416.

[2] См. в частности: Ganche (Fr. Ch.), 297—298, 372—378; Karénine, III, 57, 517—537, 586—587; Bidou, 223—226.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

1847—1848

Мы — работа славного лютниста, какого-нибудь Страдивария sui generis, которого уже нет, чтобы нас починить. Мы не умеем издавать новых звуков под мерзкими руками и душим в себе все то, чего за неимением лютниста никто уже не извлечет из нас...

Из письма Шопена к Фонтане

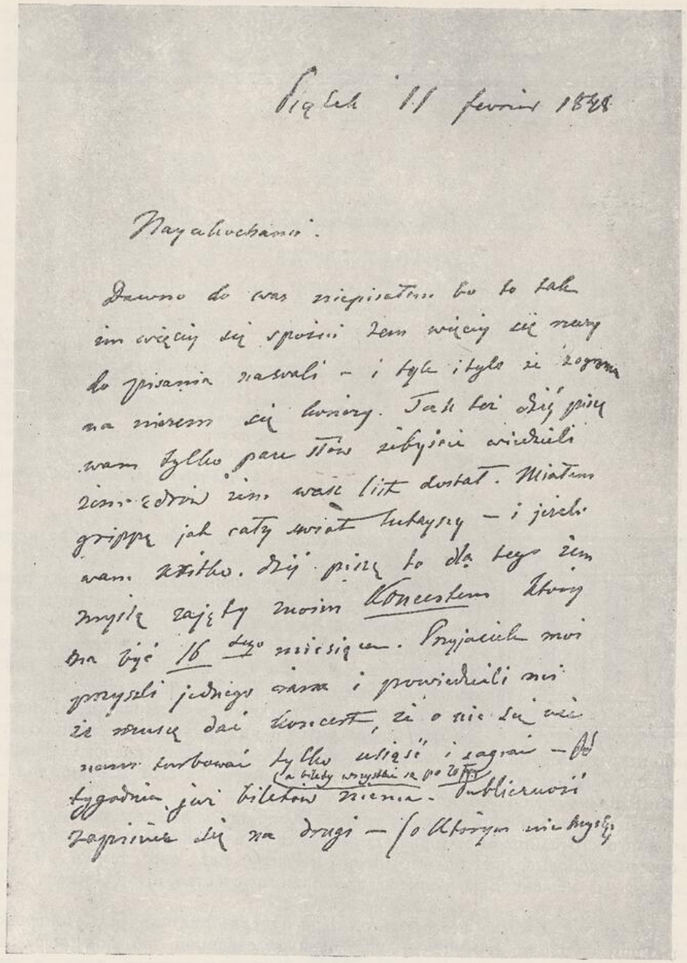
Последние годы Шопена — это лишь печальная история умирания.

Разрыв наступил полный. Шопен не искал примирения: гордость удерживала его, хотя он и продолжал любить Жорж Санд.

Соланж оказывала ему внимание, писала нежно-дружеские письма. Он отвечал ей в таком же тоне, вероятно идеализируя ее. Это была с его стороны дружба чести и отрадных воспоминаний. Письма к Соланж грустны, в них начинает доминировать тема неумолимой болезни. «Я постараюсь сообщить Вам новости лучшие, чем наш климат; но для этого нужно, чтобы кончился *этот мерзкий год*... Я задыхаюсь, у меня болит голова...

...Я кашляю и весь в своих уроках. Холодно, я выхожу мало, потому что для этого слишком холодно. Берегите себя и поскорее приезжайте оба и совсем здоровые... Я больше ничего не вижу: идет снег, темно... Я задыхаюсь и желаю Вам всякого возможного счастья...» (Письма, 303 и 308).

Давать уроки было все труднее. Шопену едва хватало сил. По воспоминаниям одной из его учениц, в юности болезненной, но дожившей до 1916 г., Шопен как-то сказал ей: «Моя бедная маленькая дама, в нас двоих нехватит крови на одного мужчину». Он болезненно ежился, слу-



Автограф письма Шопена к родным (Письма, стр. 310)

шая ее игру. «Мне все время холодно», — признавался он, подбрасывая сосновые шишки в камин.[1]

В одном из писем Шопена к родным (родные теперь почти единственный его оплот!) находим спокойную, меткую, написанную с достоинством характеристику Жорж Санд:

«Удивительное создание при всем своем уме! На нее напало какое-то сумасбродство, она портит собственную жизнь и жизнь своей дочери. С сыном тоже плохо кончится, я предсказываю и утверждаю это. Для своего оправдания она готова придумать что-нибудь против тех, которые желали ей добра, в нее верили и никогда не сделали ей ни одной грубости и которых она не может видеть около себя только потому, что они зеркало ее совести! . .

. . .Я отнюдь не жалею, что помог ей пережить восемь самых трудных лет ее жизни, — то время, когда подрастала дочь, а сын воспитывался около матери. Я не жалею ни о чем, что мне пришлось проглотить; жалею единственно только о том, что она свою дочь, такое взлелеянное и от стольких бурь убереженное растение, сломала материнской рукой с безрассудством и легкомыслием, простительным двадцатилетней, а никак не сорокалетней женщине! . .

. . .Пани Санд, если она когда-нибудь захочет пересмотреть свою жизнь, может сохранить обо мне только хорошее воспоминание. Она переживает теперь, как мать, самый причудливый пароксизм, в котором разыгрывает роль лучшей и более справедливой матери, чем она есть на самом деле! Против такой горячки нет никаких лекарств для голов с подобным воображением. . .

. . .В «Débats» печатается теперь новая повесть пани Санд. . . Она называется «François le champi». . . Говорят также, что она пишет мемуары. . . это было бы немного преждевременно, так как милой пани Санд предстоят еще в жизни разные и удивительные превратности и она переживет еще много прекрасного и дурного, прежде чем состарится» (Письма, 306—307).

В другом письме к родным Шопен более резок и взволнован:

«Разыгрывает в деревне в свадебной комнате своей дочери комедии[2] и старается по мере сил оглушить себя и забыться. Она очнется не раньше, чем ощутит боль в сердце, которое теперь окончательно задавлено головой. На этом я поставил *крест*. Да простит ей бог, что она не умеет отличить искреннюю привязанность от лести. Впрочем, может быть только я вижу в других льстецов, а она находит счастье там, где я его не вижу. . . никто не может угнаться за капризами такой души. Восемь лет какого ни на есть порядка — этого было слишком много!

. . .Но может быть все это условия ее жизни, ее писательского дарования, ее счастья? . .

. . .Я до сих пор еще сам не свой; потому и не пишу вам, что все, что ни начну, сжигаю. А я бы мог столько написать! Или лучше ничего! Во всяком случае, мы давно уже не встречались без *баталий* и сцен. Я не мог

[1] См. E. Ganche, Dans le souvenir de Fr. Chopin, 86.
[2] Речь идет о домашнем театре. — *Ю. К.*

к ней ехать после того, как молчание о дочери было поставлено мне *условием...*» (Письма, 310).

16 февраля 1848 г., за шесть дней до начала революции, Шопен дал концерт в Париже, в зале Плейеля.

Он исполнил с Франкоммом и Аларом трио Моцарта для фортепиано, скрипки и виолончели и с Франкоммом три последних части своей виолончельной сонаты (первую часть пропустили из боязни утомить слушателей). Кроме того, Шопен играл соло — ноктюрн, баркароллу, этюды, колыбельную, прелюды, мазурки и вальсы.

Опять была «избранная» светская публика, концерт прошел с громадным успехом, и в рецензии Gazette musicale Шопена называли сильфом, Ариэлем пианистов. Но ему концерт дался тяжело. Сил нехватало. Шопен принужден был изменить оттенки исполнения и даже последние октавы баркароллы сыграл *pp*. В артистической он упал в обморок.

Наметили второй концерт — на 10 марта, но тут пришли политические события, концерт не состоялся.

Революция началась 22 февраля ранним утром. Толпы народа собирались на улицах и площадях. Слышались лозунги: «Да здравствует реформа! Долой Гизо!» А через два дня весь Париж был охвачен восстанием, и Луи-Филипп бежал в Англию. Торжествующая республика распахнула повелительным жестом двери последнего совета министров.

Шопен в это время лежал в постели больной невралгией. Он живо заинтересовался событиями, но скоро охладел к ним и писал в начале марта Соланж: «Появление вашей маленькой девочки доставило мне больше радости, чем, как вы понимаете, появление республики» (Письма, 312).

Шопен не утратил веры в будущее возрождение Польши. Он, видимо, даже понял, подобно Мицкевичу, историческую неизбежность жестокой борьбы между крестьянами и помещиками. Поэтому Шопен писал 4 апреля Фонтане в Америку:

«Галицийские крестьяне подали пример волынским и подольским. Не обойдется это без *страшных* вещей, но в конце концов будет Польша блестящая, могущественная, — словом, Польша. Итак, подождем, несмотря на наше нетерпение...» (Письма, 316).

Однако, уповая на благотворный для Польши исход международных осложнений и радуясь тому, что «карты перемешиваются», Шопен горестно воспринимал ломку устоявшегося распорядка общественной жизни.

О концерте нечего было и мечтать.

4 марта Шопен случайно и в последний раз в жизни встретился с Жорж Санд (Письма, 313). Их разговор был короток, малозначащ. Впоследствии Жорж Санд так охарактеризовала эту встречу:

«Я сжала его дрожащую, ледяную руку. Я хотела говорить с ним, но он ускользнул. Теперь настала моя очередь сказать, что он не любил меня более. Я избавила его от этого страдания и поручила все провидению и будущему».[1]

[1] Histoire de ma vie, X, 239. Жорж Санд восприняла революцию со свойственной ей патетической восторженностью, но быстро «разочаровалась» и устремилась отдыхать от душевных потрясений в Ноган (См. Correspondance, III, 9—10, 78).





Париж
Уличные сцены в июле 1848 г.
С современных литографий

*

Деньги были чрезвычайно нужны Шопену, и он, уступая настоятельным просьбам своих учениц-шотландок — Джэн Стирлинг и ее старшей сестры Катерины Эрскин, — решился съездить в Англию.

Англия переживала в то время подлинное нашествие французских музыкантов, которых революционные события в Париже сделали «безработными». Туда устремились Калькбреннер, Тальберг, Осборн, Берлиоз, Галлэ, Полина Виардо.

Шопен прибыл в Лондон 20 апреля 1848 г., и тут его засыпали множеством светских и артистических приглашений. Шотландки самым заботливым образом ухаживали за Шопеном, и он стал бывать в обществе по мере сил.

«Наконец я устроился, — пишет Шопен во Францию, — в том омуте, который зовется Лондоном. Дышу легче только несколько дней, потому что только несколько дней, как показалось солнце... У меня несметное количество визитов, и дни мои мелькают, как молния.

...Я ежедневно поздно вечером должен отправляться в свет. У меня нет сил для такой жизни. Если бы это мне давало хоть денег, но до сих пор я имел только два платных вечера по 20 гиней. Даю на дому несколько уроков по гинее, а о настоящем концерте и не помышляю. Я играл у герцогини Сутерлэндской перед королевой и Альбертом, прусским князем и Веллингтоном, и перед всем, что есть элегантного» (Письма, 318 и 321).

Несмотря на блестящие успехи в свете, Шопену было тяжело и трудно.

«Если бы я еще мог целыми днями лазить от Анны к Каиафе, если бы я не плевал кровью несколько дней, если бы я был моложе, если бы не был смертельно ранен своей привязанностью, то может быть я мог бы начать жизнь заново» (Письма, 321).

Шопен не в силах забыть Жорж Санд — его мысли все время возвращаются к ней. Ни светские развлечения, ни артистические знакомства не заглушают боль сердца.

Шопен знакомится с замечательной певицей Женни Линд.

«В ней есть что-то оригинальное, шведское, в ней чувствуется какой-то необычный свет, как бы отблеск полярных зорь» (Письма, 319). Шопен подолгу беседует с ней, и однажды она до поздней ночи поет ему свои родные шведские песни (Письма, 320 и 337).

В Филармонии не удалось выступить, так как «мощный, дюжий» оркестр ее не привык репетировать, а кроме того, было слишком рискованно играть без гарантии успеха: ведь лондонские вкусы, верные Моцарту, Бетховену и Мендельсону, не соответствовали парижским!

23 июня и 7 июля Шопен дал в Лондоне два полупубличных утренних концерта: первый — в доме Сартори, известной английской певицы, второй — в доме любителя музыки лорда Фальмута. Шопен играл ноктюрны, мазурки, этюды. вальсы, колыбельную, скерцо b-moll...

Он познакомился с Карлейлем, Диккенсом, Самуэлем Роджерсом, лэди Байрон.

Шопена продолжала грызть тоска, его письма из Англии полны самых печальных признаний и рассуждений:



Лондон
(30-е годы XIX в.)
С литографии Р. Поллярд

«В душе мне уж ничего не хочется... Грустно у меня на душе, но я усыпляю себя... Страдаю от какой-то тупой тоски... Давно уже я не испытывал настоящей радости. Я собственно не чувствую совсем ничего, скорее только вегетирую и терпеливо жду своего конца...

...О музыкальных помыслах, однако, не может быть и речи: я совершенно выбит из колеи и сам на себя произвожу впечатление осла на маскараде или скрипичной струны *e*, натянутой на контрабас...

...Никто теперь не играет по моему вкусу, а я стал так снисходителен, что мог бы с удовольствием слушать ораторию Совинского и не умереть...

...Чувствую себя одиноким, одиноким, одиноким, хотя и окруженным...



Джен Стирлинг

С рисунка А. Деверия

. . .Мне ничего не хочется. . . Если бы я был здоров, то, давая ежедневно по два урока, имел бы довольно на приличную жизнь здесь, но, больной, я проем все, что имею, через три или самое большее через четыре месяца» (Письма, 320—356).

Таковы мрачные мысли, упорно владевшие Шопеном. Радоваться ему, действительно, было нечему. Он так ослабел, что не мог уже сам подыматься по лестнице — его вносил слуга. Английские аристократы оказались гораздо чванливее и суше французских и польских.

«Двадцать лет в Польше, семнадцать в Париже, — неудивительно, что мне тут невесело. . . — пишет Шопен. — Эти англичане совсем не похожи на французов, к которым я привязался, как к своим. Они все расценивают только на фунты, искусство любят только потому, что это роскошь. . . Будь я помоложе, я бы может быть еще попробовал стать *машиной:* давал бы концерты во всех концах и углах и играл бы безвкуснейшие вещи (только бы за деньги!), но теперь трудно уже обращаться в машину» (Письма, 322, 342, 351).



Женни Линд
(1821—1887)

С портрета Л. Ашера

Английский «свет» отталкивал Шопена сочетанием аристократической спеси с мещанской мелочностью и скопидомством.

Дамы неизменно просили Шопена сыграть его «второй вздох» или его «колокола», но, в сущности, были к его музыке глубоко равнодушны. Они искали его уроков ради светского тщеславия, но торговались из-за каждой гинеи и даже скрывались в деревню, чтобы избежать уплаты за взятые уроки.

Шопен отводил душу в насмешках на страницах писем и в старой забаве — рисовании карикатур. Но и шутил он теперь через силу, словно с грустной улыбкой безнадежности на лице.

«Мы — старые цимбалы, — пишет Шопен Фонтане, — на которых время и обстоятельства разыгрывали свои жалкие трели. . . Что у меня осталось — это длинный нос и *невыработанный* 4-й палец!» (Письма, 329 и 330).

С континента приходили вести о развитии февральской революции, они тревожили и огорчали. Шопен, как и значительное число представителей художественной интеллигенции того времени, не понимал подлинной сути происходящего.

Ему новая революция представляется ужасной тягостной дисгармонией. Особенно июньские дни — восстание пролетариата и кровавая расправа властей с восставшими.

Не будучи в силах разобраться в политическом смысле французских событий, Шопен жалеет низверженного политикана Гизо и едет с визитом «в свиту бывшего короля» Луи-Филиппа.

«Импонирующая вещь, — пишет Шопен об английском умонастроении, — видеть это почтение и это действительное уважение к трону, закону и порядку» (Письма, 337).

В начале августа Шопен отправился в Шотландию, к зятю своих шотландок, лорду Торпихен. Заботливый и предупредительный фабрикант роялей Бродвуд, ухаживавший за Шопеном уже в Лондоне, постарался сделать ему путешествие по железной дороге возможно менее утомительным.

По пути Шопен отдохнул день в Эдинбурге и из него поехал в Calder House — замок Торпихена, расположенный в двенадцати английских милях от Эдинбурга.

«Это старый замок, — сообщает Шопен в письме к родным, — окруженный огромным парком со столетними деревьями: видны только лужайки, деревья, горы и небо. Стены толщиной в 8 футов. Во все стороны галереи, темные коридоры с бесчисленными портретами предков, различными по краскам и в разных костюмах — то шотландских, то в доспехах, то в робронах, — здесь для воображения ни в чем нет недостатка. Есть даже какая-то красная шапочка, которая *появляется*, но я ее еще не видел. Я вчера рассматривал все портреты и однако не нашел еще, который из них мог бы бродить по замку. Из комнаты, где я живу, самый красивый вид, какой только можно себе вообразить» (Письма, 339).

Жизнь в замке отчасти нравилась Шопену — тут были «элегантнейшая обстановка, библиотеки, лошади, экипаж к услугам, многочисленная прислуга...» Шотландки (Стирлинг и Эрскин) заботливо ухаживали за ним. Шопен отдыхал от утомлений Лондона, но климат и тут оказался не слишком благоприятным — кровохарканье продолжалось. «Я уже еле дышу: je suis tout prêt à crever...» [1]

«...Даже боюсь думать о том, что потом с собою делать», — сообщает Шопен в письмах (Письма, 330 и 332).

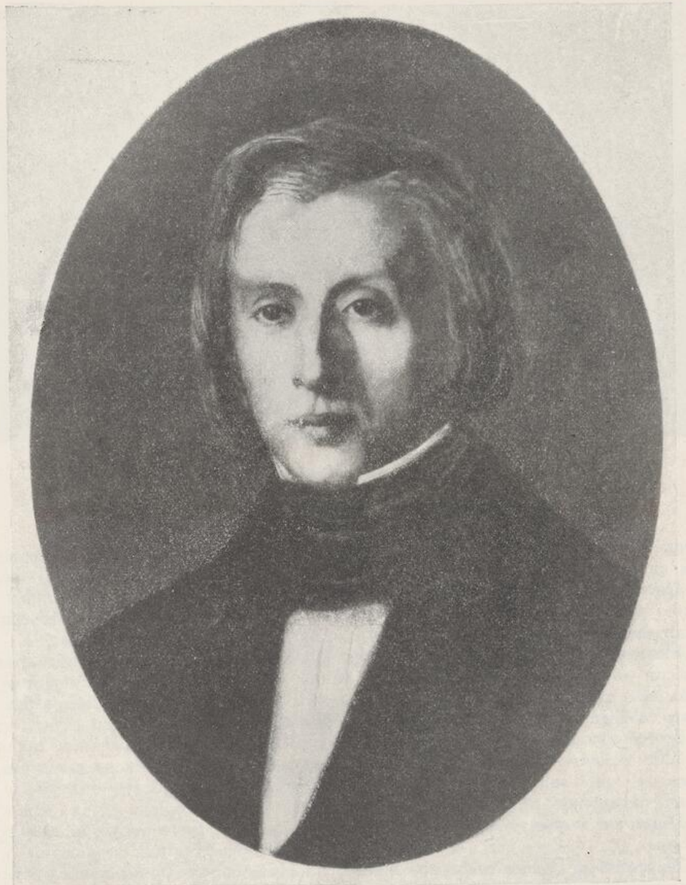
В Англии дурно писали и сплетничали о Жорж Санд. Мысли Шопена постоянно к ней возвращались.

Из Calder House он пишет родным:

«Последнее время она попала в грязную историю и многим причинила затруднения. Ей приписываются... прокламации, вследствие которых вспыхнула гражданская война...

...Ее биография, написанная и *подписанная* отцом Августины, напечатана и продается на улицах. Он обвиняет ее в том, что она развратила его единственную дочь, сделала ее любовницей Мориса и без согласия родителей выдала замуж за первого встречного, в то время как она

[1] «Я уже совсем готов издохнуть». — *Ю. К.*



ШОПЕН

С портрета неизвестного художника



Кейр (Keir)

обещала повенчать ее с сыном... Словом, отвратительный скандал, о котором знает теперь вся парижская мостовая» (Письма, 341).

Прошло уже больше года со времени разрыва, но Шопен с прежней болью думает о нем — ему горько видеть вырождение свободолюбивых взглядов Жорж Санд на брак в ординарную распущенность.

Незадолго до отъезда из Calder House Шопен едва не погиб: его понесли лошади. «Признаюсь тебе, — пишет он Гжимале, — что я спокойно ждал последнего часа, но мысль о поломанных руках и ногах весьма меня ужасала. Недоставало мне только стать калекой» (Письма, 345).

28 августа Шопен с успехом выступил в Манчестере в «красивом зале на 1200 человек» (Письма, 343). От губительного манчестерского дыма он спасался, живя за городом у фабриканта Швабе (или Шваба) — знакомого своего парижского приятеля Лео.

Затем он гостил в «красивом и богатом» замке супругов Густон около Глазго.

27 сентября Шопен выступил в Глазго.[1] По воспоминаниям президента глазговского общества музыкантов, дожившего до 1903 г., Шопен играл столь тихо, что в его исполнении появилась даже некоторая монотонность,

[1] До этого Шопен, собрав свои силы, съездил в Эдинбург, чтобы навестить семью князя Александра Чарторыского. 19 августа Шопен писал Гжимале относительно Чарторыских: «Напомни там обо мне...» (Письма, 332).



Кольдерхауз (Calder House)

однако изощренный слух улавливал бесконечное разнообразие и удивительную тонкость оттенков.[1]

Из Глазго Шопен отправился погостить в Кейр, замок, принадлежавший двоюродному дедушке Джэн Стирлинг.

Шопен чувствовал себя все хуже, а шотландцы и шотландки невероятно утомляли его назойливыми заботами и любопытством. Вот характерные признания в письме к Гжимале:

«Я чувствую себя все слабее, не могу ничего сочинять, не столько от недостатка охоты, сколько от физических причин, потому что шатаюсь, что ни неделя, по разным местам. А что же мне делать? Впрочем, это сбережет мне немножко денег на зиму...

...Целое утро, например, до двух часов я ничего не могу делать, а потом, когда оденусь, все меня стесняет; и так задыхаюсь до обеда, после которого надо два часа сидеть с мужчинами у стола, *смотреть*, что говорят, и *слушать*, как пьют. Наскучавшись до смерти... я иду в салон, где нужна вся сила душевная, чтобы немножко себя оживить, так как в это время обычно они жаждут меня слушать. Потом мой честный Даниэль относит меня по лестнице в спальню... Они меня *из любезности* задушат, а я *из любезности* не откажу им в этом» (Письма, 347).

[1] J. C. Hadden. Chopin, London, 1903, стр. 146.



Джонстон Кестль (Johnston Castel)

Четвертого октября Шопен играл в Эдинбурге. Он исполнил на этом концерте этюды, колыбельную, прелюды, мазурки, вальсы, одну из баллад и др.[1]

Программы концертов в Шотландии, вообще говоря, довольно мало варьировались: чаще всего он играл Andante spianato из полонеза op. 22, колыбельную, вальс Des-dur op. 64 № 1, скерцо b-moll, этюд cis-moll op. 25.

В Эдинбурге Шопен нашел пристанище в семье польского эмигранта — врача Лыщинского, который даже отослал своих детей к другу, чтобы освободить их комнату для Шопена. Подробности жизни Шопена у Лыщинского сообщила Никсу жена Лыщинского. По ее словам, Шопену нездоровилось. Он постоянно грелся у камина, дрожа от озноба, и с раздражением отвечал на всякие советы. Однако Шопен не избегал говорить о Жорж Санд и вспомнил однажды, что она называла его «мой дорогой труп». Доктор Лыщинский лечил Шопена гомеопатией от простуды, которую он схватил, гостя в 60 милях от Эдинбурга у герцогов Гамильтон.

«Шотландки» (Стирлинг и Эрскин), желая «показать» обожаемого ими Шопена всей своей родне, совсем замучили его. «Славные, — восклицает Шопен в одном из писем к Гжимале, — но такие нудные, что сохрани бог!».

В этом же письме (от 30 октября 1848 г.) Шопен с грустной насмешкой опровергает распространившиеся слухи о якобы готовящейся женитьбе его на Джэн Стирлинг.

«Если бы я даже мог влюбиться в кого-нибудь, кто меня полюбил бы так, как я бы хотел, то все-таки я не женился бы, потому что *нам нечего было бы есть* и негде было бы жить. А богатая ищет богатого, а уж ежели бедного, то не такого *дохлого*, а молодого и красивого. Одному легко мыкать горе, а вдвоем — это великое несчастье. Я могу сдохнуть в больнице, но не оставлю после себя жену без хлеба. . .

. . .Я не жалуюсь тебе, но ты спрашиваешь, поэтому я тебе и объясняю, что я гораздо ближе к гробу, чем к брачному ложу. Дух мой довольно спокоен. Я покорился» (Письма, 353—354).

[1] Программу см. Niecks, II, 324 или Ganche (Fr. Ch.), 404.



Марцеллина Чарторыская
(1817—1894)

С литографии А. Зандера

(Последние два слова Шопеном зачеркнуты). Письма этой поры вообще изобилуют множеством помарок, говорящих о душевной усталости и о тягостной борьбе откровенности со скрытностью.

Вероятно, 31 октября Шопен вернулся в Лондон. Он был совершенно болен. Кашель, удушье, сильные головные боли почти не прекращались. Его лечил гомеопат Маллан, навещали Чарторыские, Эрскин, Бродвуд, польский эмигрант Шульчевский. Долго сдерживаемые душевные страдания Шопена выступают в его отчаянном признании Гжимале (Письма, 356).

«Я не проклинал никогда никого, но теперь мне так тяжко, что мне кажется, что было бы легче, если бы я мог проклясть Лукрецию...».

16 ноября Шопен, руководимый патриотическими чувствами и пожеланиями не щадивших его сил друзей, в последний раз в своей жизни выступил публично. Обстоятельства этого выступления печальны. Шопен играл на концерте-балу в пользу поляков, в помещении, прилегавшем к танцовальному залу. Шум бального оркестра заглушал его нежную музыку, танцоры за стеной были всецело поглощены своим «делом». Его же словно и не заметили... А он, приехав домой, не мог заснуть всю ночь от удушья.

Нельзя не упомянуть попутно о пире, который дала в честь Шопена лондонская польская колония еще до его поездки в Шотландию. После пира Шопен пригласил всех к себе и с воодушевлением играл до двух часов ночи мазурки и полонезы. Восторгам и патриотическому волнению поляков не было пределов.[1]

Покой, покой! — вот единственное, чего теперь жаждет Шопен. Отдохнуть, хоть не надолго. Он мыслями уже вне Лондона и пишет де Розьер и Гжимале, прося их позаботиться о приведении в порядок квартиры в Орлеанском сквере.

«В пятницу вели купить букет фиалок, чтобы пахло в салоне. Пусть у меня будет хоть немножко поэзии, когда, вернувшись, я буду проходить через комнату в спальню, где улягусь, вероятно, надолго... Еще день здесь дольше и я *сойду с ума,* если не издохну. Мои шотландки такие скучные, да хранит их десница господня! Как прилипли, так и не оторвешь! Одна кн. Марцеллина (Чарторыская. — *Ю. К.)* еще поддерживает мою жизнь, и ее родные, и милый Шульчевский...

...Обнимаю тебя. Вели топить, греть и обметать. Может быть, я еще приду в себя» (Письма, 358).

23 ноября[2] Шопен уехал из Лондона. Он покидал «страну туманов» с чувством облегчения и слабыми надеждами.

[1] См. Hoesick (Zarys), 90—91; Hoesick (Ż. i t.), III, 140.
[2] Дата установлена Анной Гольденвейзер (см. Письма, 357—358).

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

1848—1849

Равно позор: стонать, рыдать
и умолять.
Исполни жребий свой, тяжелый
и суровый,
На том пути, что рок велел тебе
избрать...
И страждь затем и умирай, как я,
без слова.

Альфред де Виньи

Вернувшись в Париж (24 ноября), Шопен долго болел. Но все же тут ему было отраднее, чем среди холодного и чванного английского света. Умер любимый врач Шопена, гомеопат Молэн; другие врачи исправно брали деньги, но не приносили больному никакого облегчения. Не будучи больше в силах ни сочинять, ни давать уроки, находясь на пороге самой жалкой нищеты, Шопен устремлялся безнадежными мечтами к одному лишь — к здоровью.

«Счастья, здоровья, здоровья», — пишет он Соланж Клезенже. «На этом свете нельзя все иметь: довольствуйтесь величайшим счастьем — здоровьем» (Письма, 360, 361).

Смертельно больного Шопена навещали друзья и знакомые. Джэн Стирлинг приехала из Шотландии, чтобы позаботиться о нем. Заходили Чарторыские, графиня Обрезкова, баронесса Ротшильд. Бывали также Мицкевич, Соланж Клезенже, Франкомм, любимый ученик Гутман, графиня Дельфина Потоцкая.

Видимо, для Потоцкой сочинил Шопен в это время (или несколько позднее) музыку к стихам Сигизмунда Красинского, известную под названием «Мелодия». В альбоме Потоцкой сохранились также написанные



Зигмунд Красинский
(1812—1859)

С рисунка К. Норвида

рукой Шопена отрывочные слова «. . .nella miseria», намекавшие, очевидно, на знаменитое выражение Данте: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria. . .»[1] и, одновременно, на иные, безвозвратно минувшие времена молодости и счастья.

Шопен задумал написать фортепианную школу, которую шутливо называл друзьям «Méthode des Méthodes». Он уже давно носился с этой мыслью, но и тут полный упадок сил не позволил выполнить работу; сохранился только небольшой вступительный ее отрывок.

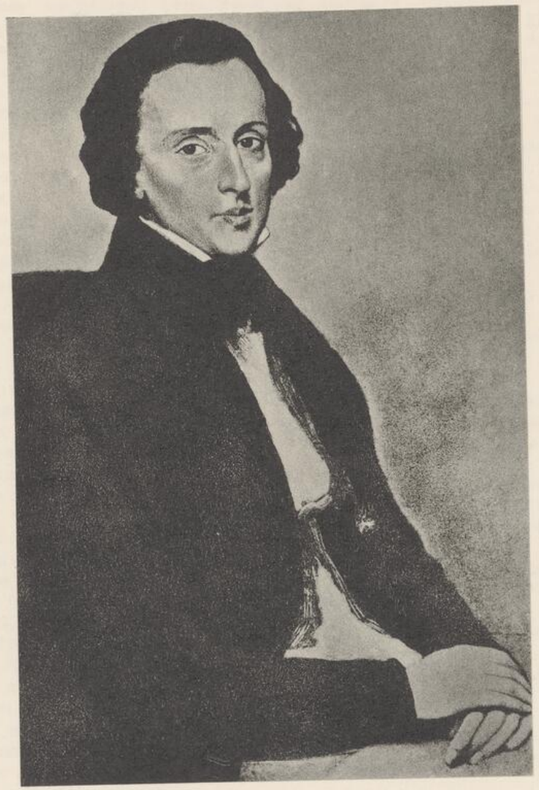
Тяжело больной Шопен находил опору лишь в своей всегдашней сдержанности, получившей теперь характер стоицизма. Те отдельные горестные фразы, которые мелькают на страницах шопеновских писем, отражают лишь малую долю его глубочайших страданий.

В это печальное время Шопен еще теснее сближается с Эженом Делакруа. Живописец часто его навещает, они беседуют, отправляются однажды в коляске по Елисейским полям, слушают вместе, на квартире Шопена, пение Потоцкой.

«Вечером видел Шопена. . . — записывает Делакруа в своем дневнике 29 января 1849 г. — Мы говорили о мадам Санд, об ее странной судьбе, об этом сочетании достоинств и пороков. Это говорилось по поводу ее Мемуаров. Он сказал мне, что ей было бы невозможно их написать. Она все это забыла; у нее вспышки чувствительности, и она забывает быстро. . .»[2]

Часто в дневниках Делакруа находим пометки о его визитах к Шопену, и всегда о Шопене он пишет с нежностью: «дорогой человек», «мой бедный великий умирающий», «человек превосходного сердца и, у меня нет нужды говорить, ума». Взгляды их во многом сходились. Оба ненавидели пошлый мир денег, карьер, ажиотажа. Оба любили красоту подлинного

[1] Divina commedia, Inferno, V, 121—123 («нет большего горя, чем вспоминать о счастливых временах в несчастье»).
[2] Journal, I, 340—341.



ШОПЕН

С портрета маслом работы А. Шеффера (1847 г.)

искусства, не запятнанного грязным своекорыстным расчетом. Оба преклонялись перед Моцартом и презирали Мейербера.

Услышав о предстоящей премьере мейерберовского «Пророка» (16 апреля 1849 г.), о восхищении присутствовавших на репетиции парижан сценическими эффектами (электрическим солнцем, балетом конькобежцев, пожаром), Шопен, собрав остаток сил, отправился на премьеру оперы. Каково было его впечатление — мы узнаем из лаконической записи в дневнике Эжена Делакруа от 22 апреля: «его отвращение к этой мешанине».

«Чувствую себя сильнее, — пишет Шопен Гжимале 18 июня, — потому что подкормился и отбросил лекарства, но задыхаюсь и кашляю так же, как и раньше, только переношу это легче. Играть еще не начинал, сочинять не могу. Не знаю, какое вскоре буду есть сено...» (Письма, 363).

Материальные дела Шопена быстро ухудшались. Ведь он меньше всего умел скопидомствовать и всегда держался того мнения, что деньги существуют, чтобы их тратить. Он тратил их на себя, а еще охотнее на других, с особой готовностью помогая нуждавшимся польским эмигрантам. Скудные запасы, привезенные из Англии, истощились.

Когда летом (в июне) Шопен решил переселиться на улицу Шайо, чтобы хоть немного подышать свежим воздухом (на дальнюю поездку денег не было), графиня Обрезкова тайно заплатила половину или две трети стоимости найма квартиры (истинную стоимость от Шопена скрыли).

На улице Шайо было неплохо. Расположенная вблизи Елисейских полей и не слишком далеко от Булонского леса, окруженная садами и незамощенная, она производила впечатление уютного, провинциально-спокойного уголка столицы.

Шопен поселился в первом этаже дома № 74, перед которым находился поросший травой дворик. В квартире было несколько комнат и большой салон, обилие воздуха и света. Из окон можно было наблюдать раскинувшийся внизу Париж...

«Нынче прекрасная погода. Я сижу в салоне и наслаждаюсь своим видом на весь Париж: на башню, Тюильри, Парламент, St. Germain l'Auxerrois, St. Etienne du Mont, Notre Dame, Panthéon, St. Sulpice, Val de Grâce, Invalides с пятью окнами, а между ними одни сады» (Письма, 366).

Это — из письма от 25 июня к родным. Тоска так измучила Шопена, что он решился их вызвать:

«Если можете, то приезжайте. Я болен, и никакие доктора не помогут мне так, как вы. Если у вас нет денег, то займите. Если мне станет лучше, то я легко заработаю и отдам тому, кто вам их даст, но сейчас я слишком гол, чтобы вам посылать...

...Сам не знаю, почему мне так хочется Людвики, совсем так, как будто бы я в интересном положении.

...Надеюсь, что семейный совет пришлет ее ко мне. Кто знает, не буду ли я ее провожать потом домой, если поздоровею. Вот будут тогда объятия, как я уже писал когда-то, только еще без париков и с зубами...

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.



Разрез парижского дома

С рисунка Гаварни

...Даже и кипарисы имеют свои капризы,[1] а мой теперь — видеть вас у себя. Может быть, бог даст, и будет хорошо, ну, а если бог не даст, то сделайте по крайней мере так, как будто бы бог дал» (Письма, 365—367).

За Шопеном ухаживал его слуга Даниэль и, по временам, сиделка. В экипаже Шопен ездил гулять в Булонский лес. Молодой тогда поэт и художник Норвид рассказывает в своих воспоминаниях, как он с Шопеном однажды поехал в гости к Б. Залесскому в Пасси и как Шопен не мог подняться на лестницу.

На улице Шайо Шопена посетили Женни Линд и Анжелика Каталани, от которой он в детстве получил золотые часы с надписью. Вскоре после своего визита к Шопену Каталани умерла от холеры, вновь свирепствовавшей в Париже.



Анжелика Каталани
(1779—1849)

С гравюры неизвестного художника

Часто навещавший Шопена писатель Гавар читал ему ряд книг, между прочим «Философский словарь» Вольтера. Шопен восхищался совершенством формы, ясностью и точностью языка, остротой мысли, насмешливостью и скептицизмом автора.

Итак, даже в последние месяцы своей жизни Шопен, которого многие изображали ревностным католиком, находил истинное наслаждение не в библии или евангелии, а в книге, полной атеизма и скабрезного вольнодумства XVIII века! Недаром Шопен подсмеивался над мистическими увлечениями упомянутого выше Норвида.

С наступлением лета большинство знакомых Шопена разъехалось из Парижа. Иные отправились путешествовать, другие отдыхать. Шопен остался в одиночестве. Он тосковал и скучал, не будучи в силах сочинять, и с трудом, все меньше и меньше, играя.

То возобновлялось кровохарканье, то распухали ноги и усиливались сердечные недомогания. Удушье и кашель не прекращались. Врачи не помогали, в их числе и знаменитый тогда Крювейе.

Как же поступило в отношении Шопена знатное общество, перед которым он столь часто блистал своим великим талантом?

[1] Шопен не раз употребляет в письмах эту польскую поговорку. — *Ю. К.*



Сестра Шопена Людвика с дочкой
(1807—1855)

С портрета Я. Цимицкого

Эти люди выказывали умирающему гениальному человеку лишь ни к чему не обязывающее любезное внимание. Они, в большинстве, покинули столицу, спасаясь от зноя, духоты и эпидемии холеры, но не настояли на том, чтобы Шопен уехал лечиться в лучшие края. Богатые польские эмигранты, вроде Чарторыских, не пришли к нему на помощь. Перед Шопеном был черный мрак бедствий и нищеты.

С глубокой скорбью, как и в год разрыва с Водзинскими, как и в то мучительное лето, когда от него отреклась Жорж Санд, Шопен сознавал теперь непрочность и ограниченность человеческих чувств окружавшего его общества.

Вероятно, не раз подходил он к окну своего салона, садился в кресло и долго усталым, печальным взором вглядывался в величественную панораму города, где протекла вторая половина его жизни.

Париж заставил Шопена жить горячо, стремительно, мучительно, трудно. Здесь расцвел его гений, здесь сломились его силы, здесь разбились его прекрасные надежды, здесь его чувства пламенели и гасли.

«Париж есть собственно Франция, — писал Гейне, — она не более, как его окрестности».[1] Этот всепоглощающий город втягивал в себя честолюбия и таланты, мял, перемалывал их в жерле страстей и борьбы за существование. Сколько жертв, сколько «утраченных иллюзий»! Сам великий Бальзак был в это время на пороге гибели, иссушив свой мозг титаническим трудом...

Девятнадцать лет тому назад Шопен приехал сюда, полный юношеского задора. Он всем интересовался, все его увлекало.

Теперь он охладел почти ко всему, он жаждет покоя, он жив лишь незатухшими огоньками своего насмешливого ума. Париж — в брожении непрекратившейся революции. Париж — загадочный, пугающий, неприютный.

«Париж становится все более и более пустынным. Там жарко и пыльно. Там *нищета и грязь*, и там встречаются фигуры словно с того света...» (Письма, 368).

Все, бывшее дорогим, или далеко, или безвозвратно потеряно.

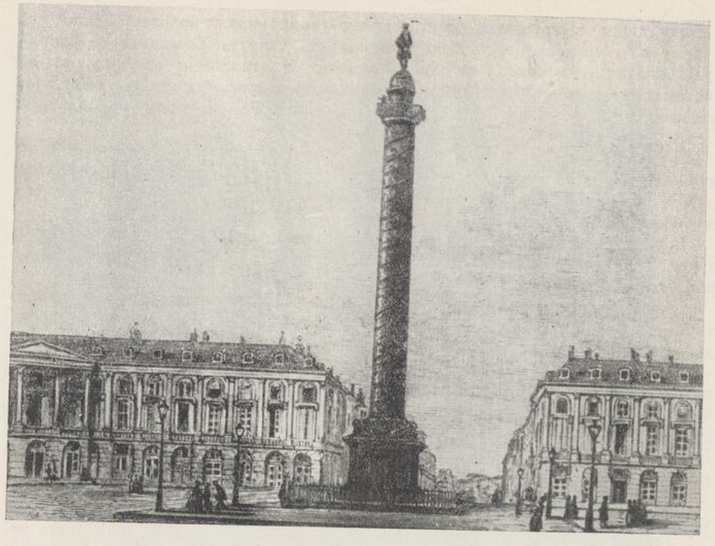
«Шотландки» нудны попрежнему, но именно они, а не поляки, активно приходят к нему на помощь. Еще весной Стирлинг и Эрскин решились тайно послать Шопену 25000 франков. Эти деньги едва не пропали и были найдены только в конце июля при загадочных обстоятельствах.

Шопен не верил в магнетизм, но его болезненное воображение было поражено — он долго не мог оправиться.

Нужда заставила забыть гордость: из 25000 Шопен взял себе 15000 в долг, а остальное вернул Эрскин.

В первой половине августа приехала Людвика с мужем и дочкой. Шопен морально ожил, но физически чувствовал себя все слабее. Знакомые заставали его одетым в полулежачем положении на постели, с распухшими ногами, закутанным в шаль. Большие занавески кровати бросали полусумрак на его фигуру.

[1] Г. Гейне, IV, 74



Париж
Вандомская площадь

С гравюры А. Бертран

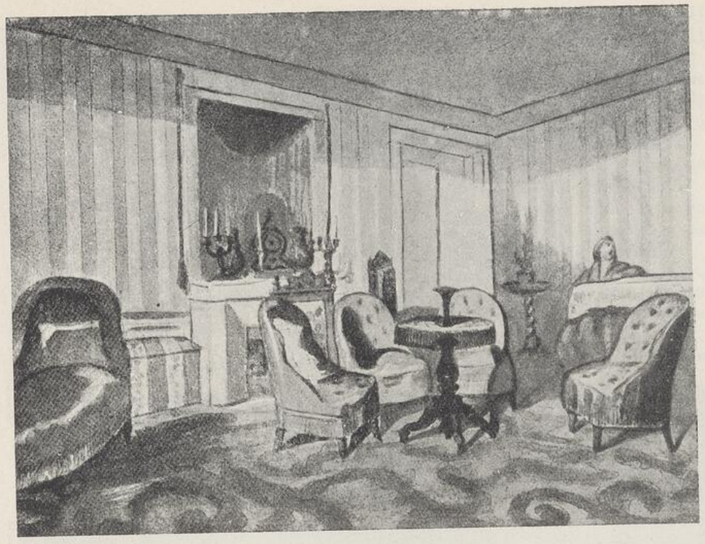
Болезненное лицо и страдальчески задумчивый взор Шопена прекрасно переданы на его портрете маслом работы польского живописца Антона Кольберга.[1]

В августе же Шопен покинул улицу Шайо и вернулся на сквер д'Орлеан. Здесь его вновь осматривали известные парижские врачи. Устроили консилиум в составе Крювейе, Луи и детского врача Блаша.[2] Врачи совещались, были смущены серьезностью положения и, вероятно, не скрыли этого от Людвики.

Посоветовали найти новую хорошую квартиру с окнами на юг. Вскоре Шопен переселился на Вандомскую площадь в дом № 12 (здесь некогда помещалось русское посольство).

Смертельно больной, Шопен был все же занят мыслью о меблировке новой квартиры и не хотел пренебречь изяществом и красотой даже в последние недели своей жизни.

[1] Воспроизводится на фронтисписе книги.
[2] Шопен уверял, что в его конституции есть нечто детское и детский врач должен ему помочь.



Салон в последней квартире Шопена
в доме № 12 по Вандомской площади

С акварели Т. Квятковского

На акварели приятеля Шопена, поляка-живописца Тадеуша Квятковского, мы видим салон этой квартиры. Он обставлен, как и все квартиры Шопена, просто, но изысканно.

Узнав, что Людвика Енджеевич в Париже, Жорж Санд сочла нужным и возможным обратиться к ней с письмом из Ногана.[1] Содержащиеся в этом письме уверения в любви бросаются в глаза своей искусственностью.

Сохранились свидетельства,[2] что Жорж Санд даже пыталась навестить Шопена, но ее не пустили к нему из боязни взволновать умирающего.

Видимо, до последней минуты Шопен думал о Санд; по крайней мере, Франкомм говорил, что слышал, как Шопен промолвил незадолго до своей смерти с горечью: «Она мне сказала, что я умру лишь на ее руках!»

К последним месяцам жизни Шопена относится «обращение» его в «христианскую веру», предпринятое польским ксендзом Еловицким.

[1] Karłowicz, 225—226.
[2] См., например, Niecks, II, 347.

Шопен был знаком с последним со школьной скамьи, но явное неверие Шопена, конечно, не способствовало их близости.

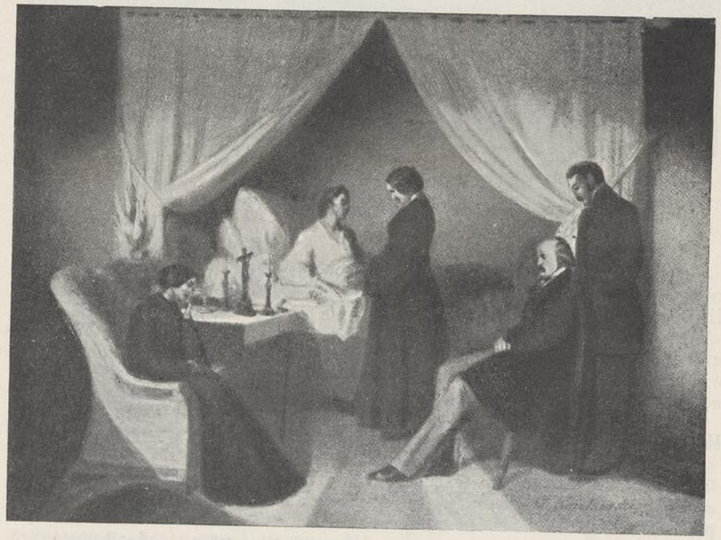
Вернувшись в 1849 г. из Рима в Париж, Еловицкий узнал о тяжелой, смертельной болезни Шопена. Он поспешил к нему, ибо, по собственному признанию ксендза, «душа» Шопена была ему «бесконечно дороже, чем весь его талант».

После смерти Шопена Еловицкий в «духовных письмах» к Грохольской описал целый ряд моментов «обращения» Шопена.

Биографы Шопена не раз замалчивали этот эпизод или попросту искажали отношение Шопена к религии, пытаясь представить его истинным католиком, лишь слегка вольнодумным.

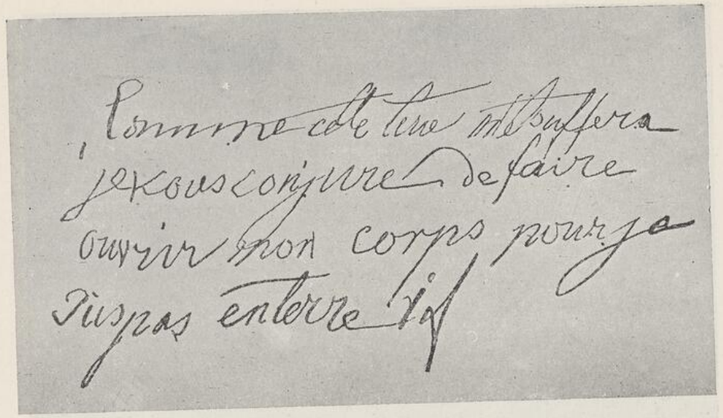
Английский биограф Шопена Hadden подвергает содержание писем Еловицкого сомнению. Он прав, поскольку уверенность ксендза в полном возврате Шопена в «лоно» религии, конечно, не соответствует действительности.

Более того, что касается отмеченных Еловицким религиозных «сомнений» Шопена и сдерживаемых лишь его «благородным сердцем» насмешек



Последние часы Шопена
У кровати М. Чарторыская, слева сидит сестра Людвика, справа в кресле В. Гжимала, за ним Т. Квятковский

С картины маслом Т. Квятковского



Предсмертная записка Шопена

над религией,[1] то тут ксендз скорее преуменьшает, чем преувеличивает. Превратить убежденного вольнодумца в «раскаявшегося» католика можно было, лишь совершив моральное насилие над умирающим человеком. Еловицкий, очевидно, считал это насилие необходимым и, поэтому, проявил большую настойчивость.

Его вначале не допускали к Шопену, а когда он все же добивался визита, Шопен откровенно высказывал ему свои взгляды, например то, что в исповеди он усматривает не церковный обряд, а лишь облегчающую беседу человека с человеком.

В течение нескольких месяцев ксендз появлялся снова и снова. Видя мучительные переживания Шопена, его привязанность к родине, Еловицкий говорил с ним исключительно на польском языке и все время рисовал ему будущее горе его набожной матери, когда она узнает, что ее сын умер как неверующий. Взывал ксендз и к патриотическим чувствам Шопена.

К Еловицкому присоединились поляки-приятели и особенно дамы-аристократки, которые так мало думали о живом Шопене и которые теперь так упорно заботились о его «душе». И когда, осаждаемый всеми этими ханжами, измученный бессонными ночами страданий, Шопен, наконец, сдался, — Еловицкий восторжествовал.

Смерть Шопена, заявляет он в своих письмах, «была прекраснейшим концертом за всю его жизнь». (!)

[1] J. Huneker, 79.



Посмертная маска Шопена

Со скульптуры Ж. Клезенже

Однако все уступки, сделанные Шопеном окружающим, не убили в нем ни ясности ума, ни его вкусов и интересов. Он спокойно, с достоинством ждал последнего часа.

Вероятно, вспомнив опасения своего отца, Шопен набросал нетвердой рукой записку, в которой умолял вскрыть его тело после смерти, чтобы не быть погребенным живым. Кроме того, он был убежден, что медицина не поняла его болезни, и действительно, тогдашние врачи плохо разбирались в сложном заболевании легких и сердца, которым страдал Шопен.

15 октября из Ниццы спешно приехала Дельфина Потоцкая, узнавшая о безнадежном положении больного Шопена и желавшая застать его в живых. Шопен был несказанно обрадован приездом когда-то любимой им женщины.

16 октября он позвал в свою комнату друзей и приятелей и каждому сказал что-нибудь хорошее.

Это было предсмертное прощание. Шопен распорядился также относительно своих сочинений и просил сжечь (по некоторым свидетельствам — не сжечь, а только не печатать) все, оставшееся незаконченным и неподготовленным к печати. Множество людей толпилось за дверями его комнаты, но их не пускали к умирающему.

Смерть приближалась. Последние часы Шопена описывались не раз. Показания различных свидетелей во многом расходятся.



Шопен в гробу

С литографии по зарисовке Т. Квятковского

Но в одном они едины. Мысли и чувства умирающего Шопена были обращены не к небесам, а к земле, к жизни, ко всему дорогому, с чем он навеки расставался. «Он умер так, как жил, *горячо и пламенно любя!*» [1]

Перед ним были наяву лучшие воспоминания детства и юности — сестра Людвика и Дельфина Потоцкая.

Он стремился отдать немногим оставшимся друзьям последние слова и взгляды участия, одобрения, нежности, любви.

Ему хотелось слышать музыку, и Потоцкая прерывающимся от волнения и слез голосом пропела несколько арий...

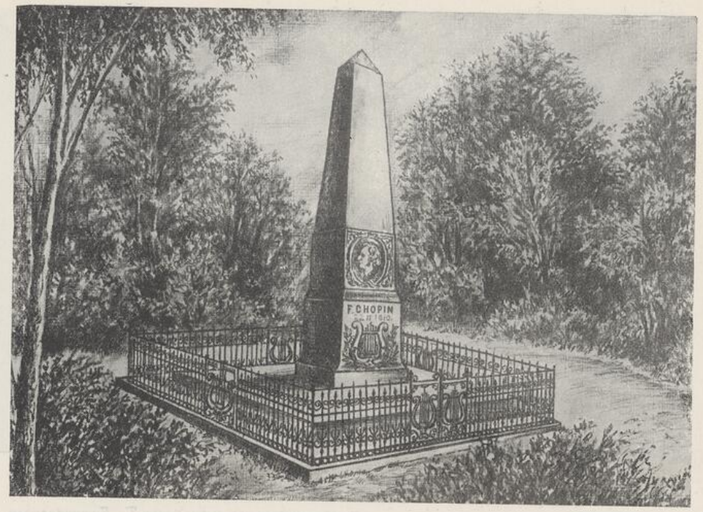
Шопен выразил желание быть похороненным на кладбище Пер Лашез, рядом с могилой любимого им Беллини...

Вечером 16 октября 1849 г. Шопен впал в полубессознательное состояние и ночью между тремя и четырьмя часами его не стало...

Хоронили Шопена 30 октября. Тело его было набальзамировано; Клезенже вылепил с лица умершего маску, Квятковский сделал ряд зарисовок.

Еще 20 октября Делакруа, находившийся вне Парижа, узнал о смерти своего постоянного и дорогого собеседника. «Какая потеря! — писал он

[1] Н. Ф. Христианович, Письма о Шопене, Шуберте и Шумане, Москва, 1876, стр. 93.



Памятник Шопену в Желязовой Воле
(открыт 14 октября 1894 г.)

в своем дневнике: — Сколько гнусных подлецов продолжают существовать (remplissent la place), в то время как эта прекрасная душа угасла! . .»

Делакруа поспешил в Париж. На похоронах он, вместе с Франкоммом, Мейербером и Плейелем, держал концы гробового покрова.

Был один из ясных осенних дней. Солнце ярко светило. «Вся природа имела вид праздника», — писал Т. Готье отчет в «Presse».

Золотистый солнечный луч падал сквозь открытые двери храма Магдалины и блуждал веселыми пятнами по толпе. Какой обычный и неизменно волнующий контраст с торжеством смерти!

Зазвучал похоронный марш Шопена, затем «Реквием», лебединая песня столь любимого покойным Моцарта. В «Реквиеме» солировали Виардо, Кастеллан, Лаблаш, Ал. Дюпон. Кроме того, Лефебюр Вели исполнил на органе две пьесы Шопена.

После этого толпа рассеялась, но часть присутствовавших на траурной церемонии проводила тело Шопена до кладбища, где в могилу на его гроб бросили польскую землю, полученную им из рук друзей перед роковым прощанием с Варшавой и родиной.

Отдав последний долг умершему, разошлись и эти наиболее ревностные почитатели Шопена.



Бронзовый барельеф Шопена, поднесенный М. Балакиреву
в день открытия им памятника Шопену в Желязовой Воле

Со скульптуры Л. Штейнмана (Ленинградская консерватория)

Жизнь шла своим чередом, жизнь вступала в свои права. Каждый вернулся к обязанностям, волнениям, горестям и радостям, ему присущим. Артисты, принявшие участие в траурной церемонии, потребовали в качестве гонорара 2000 франков, что возмутило отца Альберта Гжималы, Войцеха (Письма, 379).

Смутен и тревожен был политический горизонт мятежного Парижа. Революция, обескровленная, истерзанная, начинала свой третий период. Проходимец и авантюрист Луи Бонапарт готовился к захвату верховной власти. Быстро надвигалась эпоха второй империи, «странная эпоха безумия и позора».[1]

Наступала эра благоразумной прозы позитивизма, но парадный блеск и пышная велеречивость крайнего романтического искусства еще не успели сойти со сцены. Еще сочинялись романтические драмы, еще писались «неистовые» картины, еще звенели в концертных залах виртуозные пассажи акробатов рояля. Еще бушевал «вулканический темперамент» Берлиоза, еще в зените славы пребывал маэстро Мейербер, еще не отгремели отголоски аплодисментов Листу, который совсем недавно бросил пианистическую карьеру.

Казалось, среди блеска, грохота и ошеломляющей пестроты художественной жизни Парижа должно было поблекнуть имя польского музыканта, не решавшегося завоевывать «большую публику». И оно, действительно, как будто блекло.

Но теперь, через сто лет, слава Шопена горит ярче и ярче. В лучах ее померкло множество фальшивых звезд. И наше внимание все пристальнее обращается к его скромной и гордой, простой и глубокой музыке.

[1] Слова Э. Золя.



ТВОРЧЕСТВО

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ШОПЕН И ФОЛЬКЛОР

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы.

А. Пушкин

Я знаю,— говорил перед смертью Шопен своей сестре Людвике, — что Паскевич не разрешит вам перевезти мое тело в Варшаву; отвезите туда, по крайней мере, мое сердце».[1]

Желание Шопена исполнили. Его сердце было перевезено на родину и замуровано в одном из варшавских костелов (церкви св. Креста).

Это предсмертное желание полно глубокого смысла. Шопен почти половину своей жизни прожил во Франции, он понимал и высоко ценил ее свободолюбивый народ, он завещал похоронить себя рядом с прахом милого ему Беллини. Но *сердце* Шопена принадлежало Польше, ибо далекой отчизне были посвящены его лучшие порывы.

И в прошлом и в настоящем не раз умаляли как национальное, так и интернациональное значение музыки Шопена. Ссылкой на его «аристократизм» и «субъективизм» пытались оторвать Шопена от народа, а ссылкой на «ограниченность масштабов» шопеновского творчества (лаконизм форм, безраздельное господство пианизма) отказывали этому творчеству в подлинном могуществе.

Однако связь Шопена со славянским музыкальным фольклором настолько глубока и органична, что великий польский композитор представляется настоящим олицетворением народности в музыке.

[1] Jachimecki, Fr. Chopin, 39; Hoesick, Ż. i t., III, 231.



Колонна в костеле св. Креста в Варшаве, где с 1879 г. хранится сердце Шопена (изъятое польскими патриотами на время немецкой оккупации, возвращено в 1945 г.)

С другой стороны, влияние музыки Шопена на западноевропейских композиторов, продолжающееся до сих пор и столь огромное, что его перестали замечать, убедительно свидетельствует об интернациональном величии этой музыки. «Интернационализм рождается там, где расцветает национальное искусство» (А. А. Жданов).

Нельзя поэтому согласиться и с теми, кто пытался в какой-то мере сузить творчество Шопена искусственными национальными рамками. Так, например, исступленный ницшеанец Станислав Пшибышевский, написавший о Шопене восторженно-истерические очерки, заявляет, как и другие националисты, что Шопена способны понять только поляки.

Современник Шопена, Роберт Шуман, так оценивал революционное значение музыки Шопена, ее роль в распространении идей польского национального движения.

«Если бы могущественный монарх севера (Николай I. — *Ю. К.*) знал, какой опасный враг угрожает ему в шопеновских произведениях, в простых мелодиях его мазурок, он запретил бы эту музыку. Произведения Шопена — это пушки, спрятанные в цветах».

В самом деле, биография Шопена дает нам выразительные примеры потрясающего патриотического воздействия его игры на соотечественников-эмигрантов. Прав Эдуард Ганш, замечающий, что «там, где страницы Мицкевича, Красинского, Словацкого были запрещены (т. е. в Польше. — *Ю. К.*), музыка Шопена возвышала свой голос, говорила своим сокровенным, но убедительным языком».[1]

Шопен, гениальный сын Польши, стоял на уровне ее исторической роли — роли славянской нации, смело поднявшей знамя народно-освободительной борьбы.

[1] Понятно, что в наши дни немецкие фашисты никак не могли примириться с Шопеном, глашатаем польской (а шире — общеславянской) человечности.

Народность музыки Шопена обусловлена органической связью ее с фольклором.

Отношение Шопена к фольклору выясняется из ряда фактов его биографии, из высказываний его в письмах, а очевиднее всего, разумеется, из анализа шопеновских произведений.

Дошедшие до нас биографические сведения указывают на чрезвычайное внимание, которое Шопен с детства уделял всевозможным явлениям музыкального фольклора.

То это веселые, живые интонации деревенских праздников, на которых гудение волынок и контрабасов, энергичные пассажи скрипок, ритм народных танцев совершенно завораживают юного композитора. То это одинокие звуки скрипки, доносящиеся из крестьянской хаты или корчмы. Однажды они так увлекают Фредерика во время загородной прогулки, что он долго прислушивается к ним и чуть ли не ссорится с отцом, умоляя его не спешить и подождать, пока скрипач доиграет свои мазуры и оберки.



ШОПЕН

Со скульптуры Ж. Клезенже

Не меньше привлекает Шопена польское народное п е н и е.

Он сообщает сам в «Шафарнском курьере» в отделе «местной хроники», как однажды услышал пение деревенской «Каталани», сидящей на плетне, и так увлекся, что дважды возвращался к плетню, а под конец дал девушке «три гроша» и упросил ее еще раз пропеть «маленькую мазурку», чтобы лучше запомнить ее слова.

Картина воздействия фольклора на Шопена пополнится, если учесть также всю сферу городских фольклорных и «полуфольклорных» интонаций, бытовавших в тогдашней Варшаве и впечатлявших Фредерика с раннего детства.[1]

Конечно, у Шопена — национального и народного композитора — были предшественники. Великое польское движение конца XVIII века, породившее формирование польской нации, конституцию 1791 г. и восстание Костюшки, не могло не заложить основ национальной музыкальной куль-

[1] Вячеслав Пасхалов. «Шопен и польская народная музыка», Музгиз, 2-е изд., стр. 32.

туры. Еще в 1799 г. был построен в Варшаве первый национальный театр, начавший борьбу с засильем итальянской музыки, господствовавшей в частных театрах польских магнатов. Появились композиторы: Мацей Каменский, Ян Стефани, учитель Шопена — Иосиф Эльснер, Огинские, Иосиф Козловский, Кароль Курпинский, давшие польскому обществу начатки национального искусства в области оперы (преимущественно!), а также в области симфонической и камерной музыки.[1] О том, что эти авторы ставили своей задачей схватить и передать дух народной музыки, свидетельствует хотя бы тот факт, что когда директор варшавского национального театра Богуславский поручил Яну Стефани написать оперу «Краковяки и горцы», «композитор, желая добросовестно исполнить это поручение, ездил каждое воскресенье и каждый праздник по окрестным деревням, чтобы слушать пение, танцы, игру народных скрипачей, а затем возвращался в Варшаву и, вдохновившись слышанным, принимался за сочинение».[2]

Притом, по утверждению Яхимецкого, «Стефани не заимствовал прямо народные мотивы для своей музыки, но старался лишь воплощать свои мелодические мысли в ритме краковяка или мазура, причем линию мелодики отдельных своих фрагментов сближал с некоторыми достаточно известными повсюду народными песенками».[3]

Употребление (пусть еще примитивное) народных мелодий в операх принималось польским обществом чрезвычайно горячо, что указывало на быстрый рост национального самосознания. Современник юности Шопена, плодовитый и значительный в масштабе Польши оперный композитор Кароль Курпинский (1785—1857) стал уже общепризнанным мэтром польской национальной оперы.

Таким образом, национальность и народность в польской музыке складывались до Шопена. Однако это нисколько не умаляет громадной роли шопеновского гения.

Предшественникам Шопена, насколько можно судить о них по отзывам современников, по строгим приговорам истории и по известным автору образцам их творчества, нехватало целого ряда качеств, для того чтобы стать подлинными основателями польской национальной музыкальной культуры. Их недостатками были: и «провинциализм» творческой мысли, лишенной широты кругозора, и отсутствие проницательной глубины в усвоении народного музыкального языка, и, наконец, робость в открытии новых путей.

Шопен — первый из польских композиторов, который понял, что создание самобытной польской музыки есть дело не только польского масштаба.

Высказывания Шопена, касающиеся фольклора (и польской национальной музыки), достаточно интересны, и на них необходимо остановиться.

[1] К сожалению, автору этой работы, ввиду отсутствия нотных материалов, удалось ознакомиться лишь с некоторыми мелкими сочинениями и с рядом отрывков крупных произведений предшественников Шопена.
[2] В. Пасхалов. Цит. соч., стр. 29.
[3] Zd. Jachimecki. Muzyka w Polsce, Lwów, 1907, стр. 19.



Оберек

С гравюры неизвестного художника

Так, Шопен писал Титу Войцеховскому по поводу музыки своего соотечественника — Альберта Совинского:

«... ничем он мне так не портит кровь, как собранием своих корчемных бессмысленных песен, с самым дурным аккомпанементом, переложенных без малейшего знания гармонии и просодии, с каденциями из контрдансов, которое он называет собранием польских песен. Ты знаешь, как я стремился почувствовать нашу народную музыку и отчасти достиг этого, поэтому представь себе, как мне приятно, когда он временами то тут, то там стащит что-нибудь мое, вся прелесть которого часто лежит в сопровождении (NB! — *Ю. К.*), и заиграет в корчемном, шарманко-гогочущем, церковно-приходском вкусе. И ничего нельзя сказать, потому что больше того, что он сам стащил, он ничего не понимает. Это Новаковский наизнанку» (Письма, 154—155).[1]

[1] По этому и другим высказываниям Шопена можно судить о его скептическом отношении к творчеству его товарища, Юзефа Новаковского. Новаковский, в самом

Много позднее, в письме к родным, Шопен не менее резко и отрицательно высказывается об обработках польских песен, сделанных Вильгельмом Оскаром Кольбергом (1814—1891), будущим известным этнографом, автором капитальнейшего сборника польского фольклора «Lud».

«Охота смертная, да участь горькая (dobre chęci za wązkie plecy). Смотря на такие вещи, я часто думаю, что лучше бы их не было, потому что этот труд только путает и затрудняет работу гения, который со временем вынужден будет вылущить (odwikłać) истину. А до тех пор все эти красоты останутся с наклеенными носами, нарумяненные, с ногами на подпорках или на ходулях и будут только возбуждать веселость тех, кто случайно на них взглянет» (Письма, 292—293).

Несмотря на подобный отзыв, Шопен в этом же письме сообщает, что он «провел вечер дома, играя и мурлыкая песни с берегов Вислы», и даже просит поблагодарить Кольберга «за его усердную работу».

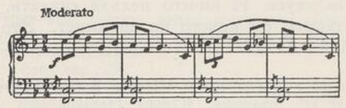
Трагичность положения Шопена как польского композитора заключалась в том, что он в лучшие, плодотворнейшие годы своего творчества был совершенно оторван от родной почвы. Правда, эмиграция, как уже говорилось выше, дала Шопену идейную свободу и независимость, а также все блага парижской культуры. Но эта же эмиграция невероятно затруднила духовные и, прежде всего, чисто музыкальные связи Шопена с родиной. Он принужден был питать свое творчество лишь отзвуками Польши, долетавшими до него за границей, и теми «запасами» фольклора, которые сохранились в его памяти.

Шопен сам назвал себя в одном из писем «настоящим слепым мазуром» (Письма, 259). Действительно, он бывал принужден прибегать к громадному напряжению душевных сил, чтобы из Парижа или Ногана мысленно переноситься на родину. С годами делать это становилось все труднее. Незадолго до смерти Шопена мы находим в его письме к Гжимале из Эдинбурга (30 октября 1848 г.) тягостное, печальное признание в том, что связь его с родиной катастрофически, невозвратимо рвется:

«Куда девалось... мое искусство? А мое сердце — на что я его растратил?.. Я еле могу вспомнить, как поют на родине. Этот свет проходит как-то мимо меня, я забываюсь, у меня почти нет сил; если я немного увлекусь, тем глубже я падаю» (Письма, 354).

Тем более должен нас поражать тот факт, что Шопен, в течение девятнадцати лет оторванный от родины, все же остался до конца музы-

деле, был композитором преимущественно «местного значения». Тем не менее, он в своих обработках фольклора шел подчас по пути Шопена, очень приближаясь к его гармониям, орнаментике и т. п. См., например, сборник Śpiewy polskie Józefa Nowakowskiego, ułożone na fortepian przez autora (Warszawa, Nakład J. Kaufmanna) — особенно такие из них, как «Kochanka do gwiazdy» (№ 1), «Wianek» (№ 5), «O! mój Jasiu zloty» (№ 8), «Cóż ja winna» (№ 12). Вот начало № 12:





ШОПЕН

С гравюры П. Рейера

кантом-поляком, подлинным основателем польской национальной музыкальной культуры.

Понимание роли фольклора, понимание единства национального и интернационального, которое Шопен прямо или косвенно высказывал в своих письмах, он осуществил на деле.

Творческий подвиг, выпавший на долю Шопена, имел две основных цели: 1) создание самобытной национальной музыки и 2) создание музыки всеевропейского значения. Кажущееся непримиримое противоречие между этими двумя целями должно было исчезнуть в творчестве композитора, стоявшего на уровне исторических задач и чаяний своей родины.



Оскар Кольберг
(1814—1891)
С современной литографии

В отличие от композиторов мелкого масштаба или хотя бы относительно значительных, но не чуждых национальной узости, Шопен видел бесплодность как механического переноса западноевропейских музыкальных традиций[1] на польскую почву, так и местнического этнографизма. Нельзя было мыслить слияние одного с другим как простое механическое соединение западноевропейских форм с национальными интонациями.

С одной стороны, западноевропейские традиции выработали и свои формы и свое интонационное содержание, они обладали развитыми принципами инструментального симфонизма, создали определенные закономерности полифонической и гармонической логики.

С другой стороны, польский песенно-инструментальный фольклор ведь не состоял из одних «национальных интонаций». Он нес в себе определенные ритмические формы, он, например, лишен был сколько-нибудь развитой полифонии, он строился, в значительной своей части, на танцовальных ритмах.

[1] Под «западноевропейскими музыкальными традициями» здесь и в дальнейшем я разумею, конечно, не некие безлично-космополитические «средние нормы», а великое наследие Гайдна, Моцарта, Глюка, Бетховена, искусство которых, впитав и переработав множество национальных элементов (в том числе славянских, удельный вес которых был очень значителен в музыкальной жизни Вены), стремилось в то же время к известному интернационализму, столь типичному для эпохи просветительства и буржуазных революций. Лишь позднее этот «интернационализм», ярко отразивший международную солидарность тогдашних передовых музыкантов, стал вырождаться в космополитизм (например в творчестве Мейербера). И тогда с огромной силой выступила прогрессивность формирующихся национальных музыкальных школ (Шопен в Польше, Глинка в России).

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

Следовательно, при условии механического наложения одного на другое получилась бы или бесформенность, или полное подчинение фольклора извне взятым традициям, или, наоборот, регрессирование высоко развитых музыкальных форм до форм фольклора. Ни то, ни другое, ни третье не было бы решением проблемы. Решение могло быть найдено только на другом пути — пути единства национального с передовыми достижениями музыки народов Европы. Именно по этому пути пошел Шопен. Одним из условий этого пути было творчески свободное, а не «рабское» использование фольклора. Другим условием являлось овладение ценнейшими качествами передового западноевропейского музыкального мышления и претворение их в национальном плане. Остановимся на этих двух моментах поочередно. Сперва — об использовании фольклора.

Фантазия ор. 13 дает яркий пример применения Шопеном интонационных цитат (бытовой городской песни Już miesiąc zaszedł, мелодии Курпинского, мелодии деревенского куявяка) для разработки. Но этот пример — исключение, он ни в какой мере не определяет основной тенденции шопеновского творчества, почти всегда тематически самостоятельного, пользующегося фольклорными интонациями, но последовательно избегающего готовых народных мелодий.

Вместе с тем, в наследии Шопена мы находим неодинаковые, по их отношению к фольклору, группы произведений. Все произведения Шопена национальны.[1]

Группой произведений, наиболее непосредственно связанных с фольклором, являются прежде всего шопеновские мазуры,[2] куявяки [3] и оберки,[4] объединенные общим именем мазурок.

Вячеслав Пасхалов, посвятивший этнографическим истокам музыки Шопена весьма обстоятельное и содержательное исследование, справедливо утверждает, что «только мазурки являются именно той формой, в которой Шопен смог до конца высказаться как национальный композитор, оставаясь в пределах жанра, присущего его творческой индивидуальности».

Действительно, лишь подобные малые и простые по структуре формы позволяли Шопену, творя в духе фольклора, не нарушать, по возможности, присущих самому фольклору форм.

В своем исследовании Пасхалов подвергает мазурки Шопена подробному анализу и устанавливает присущую им значительную этнографическую определенность. Так, в шопеновских мазурках мы находим явственно разграниченные варианты этих танцев — мазуры, куявяки и оберки — в различных соотношениях. По мнению Пасхалова, лишь шестнадцать из мазурок Шопена являются последовательными мазурами. Другие дают сочетания тех или иных (иногда всех трех) упомянутых разновидностей.

[1] Справедливы слова Н. Ф. Христиановича: «Шопен был поэт народный не оттого только, что писал мазурки и польские: дело не в форме, а в сущности, в духе самих произведений... Шопен — тот же народный поэт-музыкант и в ноктюрнах своих и в балладах...» (Цит. соч., стр. 10—11).

[2] Название происходит от польской области Мазовии.

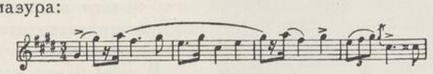
[3] Название происходит от Куявской области.

[4] Род куявяков.

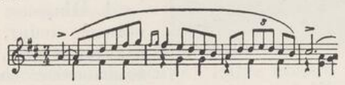
Необходимо помнить, что подобная классификация, конечно, условна и в ряде случаев представляет значительные трудности ввиду наличия перетекающих форм. Однако наиболее ярко выраженные образцы разновидностей все же заметно отличны друг от друга.

Темп далеко не всегда является надежным критерием при их разграничении; гораздо более показательны особенности ритмики. Так, в мазуре мы находим ритмо-интонационную порывистость и изломанность, капризную акцентировку, дробность периодов; в куявяке — несравненно более плавное движение с равномерным распределением акцентов и большей текучестью мелодических фигур; оберек отчасти сходен с куявяком, но более быстр и часто имеет характерный акцент на третьей доле второго такта. Вот для примера фрагменты, характеризующие все три разновидности в мазурках Шопена.

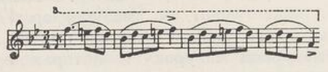
Мелодия мазура:



Мелодия куявяка:



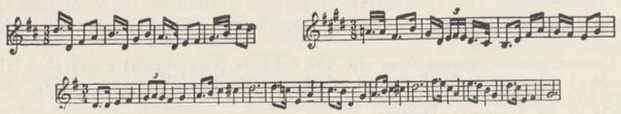
Мелодия оберка:



В целом, сопоставления и противопоставления трех основных типов в мазурках Шопена подтверждают пристальное внимание композитора к этнографическим особенностям и деталям фольклора. Это внимание, однако, творчески свободно и чуждо как простого заимствования-копирования, так и узкого «местничества».

Что касается характера интонаций шопеновских мазурок, то тут мы находим влияние ряда сфер фольклора. Если можно положительно говорить о народно-крестьянской интонационной основе таких мазурок, как ор. 7 № 4, ор. 24 № 2 (первая часть), ор. 33 № 3,[1] ор. 56 № 2, ор. 68 № 3 и др., то первые части мазурок ор. 6 № 3, ор. 7 № 1, ор. 30 № 3 или средние части мазурок ор. 24 № 2 и ор. 30 № 3 носят характер бальных мазуров и мазуров бытовой песни.

Интонации, скажем, следующего типа:



[1] В изд. Петерса ор. 33 № 2.



Мазурка

С гравюры неизвестного художника

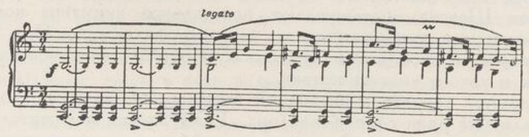
мы легко и в достаточном изобилии найдем в сборниках польских бытовых песен. Родственность их интонациям указанных мазурок Шопена не требует доказательств.[1]

Наконец, в ряде мазурок Шопена (равно как и, значительно ранее, в полонезах Огинского) мы замечаем влияние интонаций современных ему сентиментальных песенок.

Наиболее интересны мелодические и, частично, гармонические особенности шопеновских мазурок, идущие от крестьянского музыкального фольклора.

В этом плане следует особенно отметить:

1. Широкое употребление остинатных квинт, долгих органных пунктов и т. п., имитирующих аккомпанемент волынок или контрабаса. См., например, начало мазурок ор. 6 №№ 2 и 3, средние части мазурок ор. 17 №№ 2 и 4 и ор. 68 № 3 или вступление замечательной мазурки ор. 56 № 2, которую сами поляки называют «мазуркой мазурок» и которая превосходно передает дух деревенского музицирования:



2. Употребление характерных, нарочито простых и остинатных чередований тоники-доминанты (см., например, мазурки ор. 6 № 5,[2] ор. 24 № 2, ор. 33 № 2 [3]).

3. Обильное применение мелизмов (преимущественно форшлагов) как средств интонационной динамики и орнаментальной вариационности.

4. Применение «натуральных» оборотов, отличных от оборотов европейского мажора-минора (например, лидийские обороты в т. 42 мазурки

[1] Сравни, скажем, пример 6 на стр. 187 («Ułan» Листовского) с мазуркой Шопена ор. 7 № 1. См. также O. Kolberg'a «Lud», serya IV, Warszawa, 1867, стр. 81 и serya VI, Kraków, 1873, стр. 342.

[2] Ор. 7 № 5 по изд. Петерса.

[3] № 3 по изд. Петерса.

ор. 6 № 3, в первой части мазурки ор. 24 № 2, в конце мазурки ор. 33 № 3,[1] в средних частях мазурок ор. 56 № 2 и ор. 68 № 3, ладовая неопределенность (аморфность) первой части мазурки ор. 17 № 4, аналогичные ладовые «перестройки» в первой части мазурки ор. 68 № 3,[2] фригийские обороты в конце мазурки ор. 41 № 1 [3] и т. п.[4]).

5. Явное, справедливо отмечаемое Пасхаловым подражание некоторым приемам деревенского музицирования — звуковые «толчеи», сползающие хроматические наигрыши и т. п. (см. начало мазурки ор. 7 № 4, среднюю часть мазурки ор. 17 № 2, коду мазурки ор. 33 № 3,[5] подход к третьему проведению первой темы в мазурке ор. 56 № 1 и др.).

Выходя за пределы жанра мазурок, мы не расстаемся с мелодическими, ритмическими и т. п. особенностями, заимствованными Шопеном у народной песни и танца, у практики деревенского и городского музицирования. Те или иные из этих особенностей постоянно попадаются в целом ряде других сочинений Шопена. Упомянем, для примера, его «Желание», «Гулянку», «Мою милую» (из песен), рондо ор. 5, краковяк ор. 14, мазурку в полонезе fis-moll, начало вальса a-moll, начало второй баллады.

Но и те шопеновские произведения, которые, на первый взгляд, кажутся далекими от фольклора, в действительности органически связаны с ним.

Разве средняя, медленная часть скерцо h-moll не основана на интонациях польской рождественской песни? [6] Разве вторая тема баллады g-moll не приближается своей ритмикой и мелодической структурой к медленной мазурке? Разве кантилена этюда As-dur ор. 25 не восходит к попевкам фольклора? Разве прелюд № 7 не представляет собою миниатюрной мазурки?

Если мы возьмемся за кропотливый, подробнейший анализ интонаций Шопена,[7] то он неизбежно покажет, что именно попевки фольклора, пронизывая все его творчество, придают ему столь трудно фиксируемую словами, но столь определенную окраску.

[1] № 2 по изд. Петерса.

[2] В такте четвертом нужно си-бекар, а не си-бемоль, как в общераспространенных изданиях.

[3] № 2 по изд. Петерса.

[4] Следует сразу же оговориться, что лидийские, фригийские и иные «натуральные» обороты у Шопена обычно являются не следствием изолированного культивирования натуральных ладов, а следствием хроматических обострений (так, лидийские обороты — повышение IV ступени, фригийские — понижение II ступени). Об этом подробнее в дальнейшем.

Примеры фольклорных полуторатоновых оборотов см. «Lud» Кольберга (особенно — serya II, Warszawa, 1865). В этих оборотах едва ли не очевидно влияние еврейского фольклора в Польше.

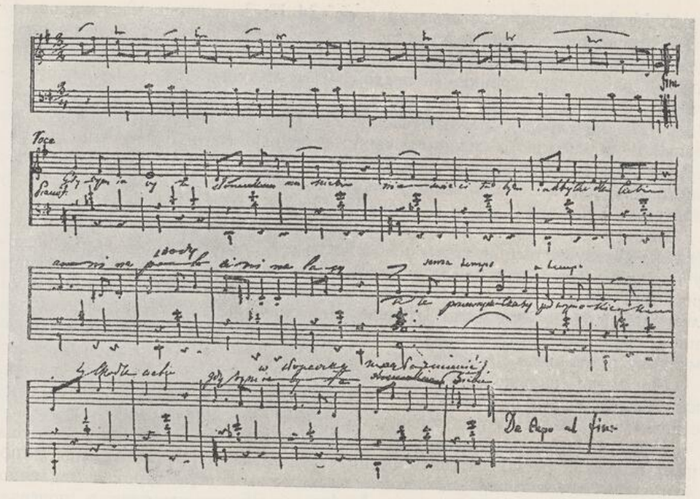
[5] № 2 по изд. Петерса.

[6] Jachimecki, Fr. Chopin, 138.

[7] Такой анализ, возможный лишь на основе детальнейшего сличения музыки Шопена с весьма обширными, научно подобранными и проверенными материалами музыкального фольклора, еще не сделан.

В третьей и последующих главах этой части я, однако, пытаюсь указать ряд хотя бы основных, связанных с фольклором интонационных оборотов Шопена.

Поскольку многие интонации польской народной песни близки интонациям песни *русской, украинской, чешской* и т. д., можно говорить об обобщении Шопеном очень



Нотный автограф Шопена (песня «Желание»). Текст С. Витвицкого

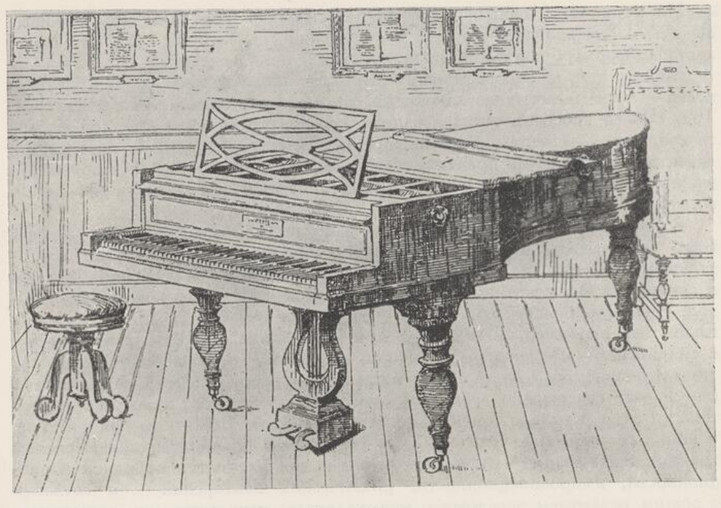
Но в том-то и дело, что функциональная роль интонаций фольклора в различных произведениях Шопена не одинакова. Эти интонации «очевидны» в мазурках, они становятся менее приметными в краковяке, концертах и т. п., а в балладах, сонатах, скерцо, ноктюрнах, этюдах, прелюдах ощутить и выделить их порою еще труднее.

Это не случайно. Создавая свои мазурки, Шопен был максимально близок к фольклору — не только в интонационно-ритмическом отношении, но и в отношении самих *форм*. Правда, и в построении мазурок мы находим существенные различия: такие, например, мазурки-поэмы, как ор. 24 № 4, ор. 30 № 4, ор. 41 № 4 [1] или ор. 50 № 3, разительно отличаются от лаконичных образцов типа ор. 6 № 4, ор. 7 № 1, ор. 6 [2] № 5, ор. 17 № 1, ор. 33 № 1, ор. 63 № 2, ор. 67 № 1 и т. п. Тем не менее, весьма значительная часть мазурок отличается простотой своих форм, предста-

широких пластов славянского фольклора. И все же это не уничтожает национальной польской окраски музыки Шопена. А так как, повторяю, черты именно польских народных интонаций определенного исторического периода до сих пор научно не зафиксированы, то я в дальнейшем анализе (гл. III и послед.) намеренно выбираю наиболее типичные, наиболее «бросающиеся в глаза» интонации городского и деревенского фольклора Польши.

[1] № 1 по изд. Петерса.

[2] Ор. 7 по изд. Петерса.



Рояль Шопена

вляющих собой как бы сколки народно-бытовой танцовальной музыки с присущими ей чередованиями танцовальных ритмов.

Не то — в сонатах, балладах, скерцо, где проблема единства национального с интернациональным вставала перед Шопеном особенно широко и многосторонне.

Национальность, «фольклорность» Шопена в его крупных сочинениях состоит, помимо стороны интонационной, и в том, что он переносит в эти сочинения ряд элементов *форм* фольклора.

Вуйцик-Кейпрулиан принадлежат следующие слова о формах Шопена: «Большинство произведений Шопена, притом равно мелких и крупных, выражается простейшей формулой трехчастной формы *ABA*. Наряду с ней существует форма двухчастная *AB* и сверх того — форма рондо *ABABA* и т. д., являющаяся развитием формы трехчастной. Вне этих схем остаются только циклические формы: соната и концерт, также некоторые прелюды, этюды и др., образующие целую «форму» из одного мотива, без перерывов, без применения элементов контраста».[1]

Вуйцик-Кейпрулиан явно упрощает вопрос, не учитывая всего своеобразия шопеновских форм. Но она права, подчеркивая черты формальной простоты, ясности, «наглядности» в музыке Шопена.

[1] «Melodyka Chopina», Lwów, 1930, стр. 175.

Из этих черт шопеновской формы нередко делались неправильные выводы. Подчеркивался мнимый шопеновский «схематизм» вне учета фольклорных формообразующих элементов в его произведениях.

Между тем, в основе данного мнимого «схематизма» (в действительности — кристаллического лаконизма форм) лежат воздействия фольклора. Так, Шопен вносит в унаследованные им от музыкальных предков формы своеобразные элементы импровизационности и вариационных повторений, заимствованные им из практики народного музицирования. Для пояснения укажу на яркие образцы — варьирование первых тем в ноктюрне c-moll op. 48 № 1 или в «Баркаролле».

В том-то и дело, что Шопен с его удивительной ясностью форм — менее всего академически пассивный схематик. Это становится наиболее ощутительным при взгляде на его крупные произведения — особенно баллады и сонаты. В них сонатная форма оказывается отнюдь не законсервированной, традиционно инертной, но совершенно самобытно преображенной. Если мы, например, находим в первой балладе сонатообразную форму с сильнейшим смещением привычных элементов, с обращением репризы, с введением широко развернутой коды и т. п., если в первой части сонаты b-moll, уже совершенно «сонатной» по замыслу, исчезает в репризе первая тема [1] (что возмещено мощным секвенционным развитием данной темы в конце разработки), то это и суть результаты преобразования Шопеном традиционных форм — путем внедрения в них элементов народной вариационности, импровизационности, циклических повторений — *в согласии* с общим развитием передового музыкального мышления, но совершенно *своеобразно*.

Важнейший момент — воздействие фольклора не только на интонационно-ритмическую сторону, но и на самые *формы* произведений Шопена — всегда надо иметь в виду. Именно он делает Шопена равно великим и как гения польской музыки и как гения музыки всеевропейской. Стоявшую перед ним сложнейшую творческую задачу — пропитать все свое творчество песнями родины и подняться на вершины передового музыкального мышления — Шопен разрешил блестяще. Интернациональное значение музыки Шопена — результат её глубокой и последовательной национальной природы.

[1] А это не исключение, но правило у Шопена!

ГЛАВА ВТОРАЯ

ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК ШОПЕНА

Несмотря на тесную рамку своей творческой деятельности, Шопен несомненно принадлежит к числу самых гениальных композиторов.

Ц. Кюи

В творческом облике, в центральных творческих идеях Шопена, как и в основных идеях каждого художника, следует различать две стороны: первое — *что* и второе — *как* он хотел передать своим искусством и передавал в действительности.

Первая сторона обращает наше внимание на круг непосредственных жизненных наблюдений Шопена. Как мы знаем, этот круг во время пребывания Шопена в Польше был достаточно широк и охватывал не только высшее шляхетское общество, не только среду новой польской интеллигенции и передовой варшавской молодежи, но и польскую деревню.

С переездом во Францию положение изменилось. Не будет преувеличением сказать, что Шопен находился тут скорее в одном из периферийных участков, чем в центре парижской культуры. Внешне (особенно периодами) Шопен как будто в полыме парижской жизни и недаром поддерживает знакомства с крупнейшими деятелями парижского искусства. Но, в действительности, он все время сохраняет замкнутость, отвоевывает себе «убежище», чтобы оттуда внимательно созерцать парижскую жизнь, избегая превратностей ее стихийного потока.

В отношении Польши Шопен всегда чувствовал себя идейным «деятелем»; напротив, Франция была ему дорога, прежде всего, не как поле деятельности, но как питательная среда его таланта.

Переходя к характеристике основных интересов Шопена, следует вновь подчеркнуть его своеобразное отношение к художественному наследию и художественной современности.

Он явно не проявляет к ним всестороннего, жадного любопытства. Известно, что даже в области *музыки* Шопен не обладал широкой всеобъемлющей эрудицией, подобной, скажем, эрудиции Листа. Он, безусловно, превосходно знал любимую им музыку (его ученица Мюллер-Штрейхер, например, сообщает, что Шопен однажды в ее присутствии сыграл ad hoc наизусть четырнадцать прелюдий и фуг Баха, заметив: «это никогда не забывается!»); он, как истинный гений, конечно, делал свои творческие выводы из всякой прослушанной им музыки. Но Шопен не обладал специфической жаждой всесторонних музыкальных познаний — ни в отношении прошлого, ни в отношении настоящего.

Так, сохранились более или менее достоверные сведения, что он не знал многих произведений Бетховена и совершенно не интересовался сочинениями ряда современников.

Об отношении Шопена к *литературе* я уже говорил. Отвергая заведомо неверное утверждение «литературного невежества» Шопена, следует, однако, подчеркнуть еще раз известную ограниченность его интересов и в этом направлении. Недаром письма Шопена почти не содержат упоминаний о прочитанных книгах, о тех или иных произведениях искусства (за исключением музыки).

О том, что Шопен высказывался по поводу *изобразительных искусств*, говорят и отзывы Листа о его художественных вкусах, и воспоминания Жорж Санд. Но и тут его интересы были далеки от активности «эрудита».

В результате, творчество Шопена не носит печати литературности или живописности (сохранились, например, сведения, что Шопен писал свои баллады под впечатлением баллад Адама Мицкевича, однако и в данном случае определенная программность, повидимому, не возникла!). Этим творчество Шопена резко отличается от творчества Шумана, Листа, Берлиоза и др.

«Искусствоведческой» эрудиции Шопен решительно предпочитает (как Моцарт, как Шуберт!) непосредственное наблюдение жизни. В центре внимания Шопена, где бы он ни был, остается всегда *человек*, и отсюда вытекает глубокая *человечность* его музыки. И в ней и в письмах Шопена мы можем найти тому яркие доказательства. Как я уже говорил, шопеновские письма заполнены бесконечно разнообразными наблюдениями над человеческой природой — иногда насмешливыми, иногда грустными, иногда носящими оттенок мелочных сплетен (причем Шопен сам подсмеивается над своей болтливостью).

Так или иначе, человеческие отношения занимают его более всего, а человеческие качества — глупость, чванство, угодливость, мелкую бытовую подлость — он больше всего любит высмеивать.

Наблюдения Шопена над *обществом* занимают в его письмах относительно меньшее место, хотя и в данном плане есть ряд очень метких высказываний, например в отношении Вены и Парижа (1830—1831) или психологии английского света (1848).

Природе Шопен уделяет внешне очень мало внимания. Восторженные эмоции писем с Майорки представляют исключения, вероятнее всего навеянные романтическими вкусами Жорж Санд.



ШОПЕН

С дагерротипа (1849 г.)

В большинстве своих писем Шопен если и касается изредка природы, то почти всегда в хладнокровно-«информационном» стиле, скажем:

«А в деревне сейчас хорошо, не так, как несколько недель тому назад. Тут были большие бури и ливни. Реки и даже маленькие ручейки разлились чрезвычайно. Старожилы не запомнят подобного половодья. Мельницы разрушены, мосты сорваны. . .» (Письма, 257).

Было бы, однако, в корне неверным отрицать серьезнейшую роль образов природы в творчестве Шопена. Вопреки мнениям ряда биографов и исследователей, считавших музыку Шопена «поэзией бальных залов» по преимуществу, в этой музыке все же господствуют отчетливо выраженные импульсы сельской природы и быта.

Не следует забывать как того, что Шопен до конца дней своих страстно любил мирную поэзию поместной жизни, так и того, что он творил чаще всего летом, вдали от Парижа, вдохновляясь природой Ногана и воспоминаниями Польши.

«Урбанизм» выступает у Шопена по преимуществу там, где его музыкальные образы близки к звукописи толп народа и трагических общественных бурь. В остальном музыка Шопена (и особенно явственно ее фигурационные «фоны») постоянно переносит нас на лоно сельской, полевой, лесной или парковой природы, на берега ручьев, рек и озер.

Именно властные и благотворные импульсы природы содействовали в значительной степени гармоничности шопеновского творчества (как позднее — творчества Римского-Корсакова и Чайковского), уберегая его от нервной и тревожной односторонности урбанизма.

Но, разумеется, Шопен никогда не впадал в звукопись природы «в себе и для себя», чем оттеняется опять-таки первоочередной и исключительный интерес его к *человеку*.

Творчество Шопена, как правило, не обладает качествами самодовлеющей *изобразительности*. Известно возмущение Шопена по поводу вычурных программных заглавий, которыми наделял его сочинения издатель Вессель (см. выше). Известна его насмешка над «немцем из Касселя», который написал рецензию на вариации Шопена ор. 2 и усмотрел в них мелочную программность:

«В ней (рецензии. — *Ю. К.*), после огромных предисловий, он приступает к их разбору, объясняя такт за тактом и говоря, что это не вариации, как всякие другие, а какие-то фантастические картины. Про вторую вариацию он говорит, что это бегают Дон-Жуан и Лепорелло, про третью — что он обнимает Церлину, а Мазетто в левой руке сердится на это, а про пятый такт Adagio говорит, что Дон-Жуан целует Церлину в Des-dur! Платер спрашивал меня вчера, где у меня этот Des-dur и т. д. Умрешь от воображения немца, которому захотелось, чтобы его зять Fétis отдал это в «Revue musicale», от чего меня едва спас честный Гиллер, юноша с огромным талантом (бывший ученик Гуммеля, концерт и симфония которого произвели недавно огромный эффект. Это человек в роде Бетховена, полный поэзии, огня и духа), сказав тому пану зятю, что это совсем не умно, а скорее очень глупо» (Письма, 139).[1]

И исключительное внимание Шопена к человеку и его резко отрицательное отношение к подчеркнуто-изобразительной программности сильно отличают творчество Шопена от романтизма Берлиоза или Листа. У тех мы находим ряд романтических крайностей, среди которых реальный человек блекнет и исчезает, поглощенный «сверхчеловеческими» фантазиями, мистифицированными образами духов, ведьм, чертей, адских шабашей, мистикой природных стихий, искупления, просветления и возмездия — будь то в «Прелюдах», «Мазепе», «Прометее» или «Фантастической симфонии».

Шопен все внимание обращает на человека, в противоположность не чуждому разочарованности романтизму Берлиоза и Листа.

Гуманизм роднит Шопена с Бетховеном. Этот момент подчеркивают и Шуман и Стасов, хотя подобное сравнение всегда казалось парадоксальным тем людям, которые близоруко видели в Шопене изящного, но неглубокого композитора.

По мнению Шумана, Шопен «ввел бетховенский дух в концертный зал». По мнению Стасова, «не одна нежность и смелость составляют главную черту Шопенова характера: в его созданиях значительную роль играют

[1] Любопытно, что известная рецензия Шумана на вариации ор. 2 (русский перевод см. «Сов. музыка», 1935, № 5) очень сильно напоминает рецензию «немца из Касселя»!

Об отрицательном отношении Шопена к *творчеству* Шумана свидетельствуют слова Шопена о «Карнавале»: «Это вовсе не музыка!» (Niecks, II, 124). Подобная оценка должна оскорбить почитателей Шумана, но она вполне закономерна: «Карнавал», целиком построенный на программно-психологической *изобразительности* (притом интимно-сюжетной), должен был быть Шопену антипатичным.

также сердечность и глубина, унаследованные им от Баха и еще в большей степени от Бетховена».[1]

Добавлю, что еще более полные и глубокие аналогии гуманизм Шопена находит в творчестве двух гениев русской музыки — Глинки и Чайковского.

Передача образов *чувств* — через искренние и взволнованно-страстные, но вместе глубоко гармоничные в своей омузыкаленности интонации речи — вот главное содержание шопеновских произведений.

Большой интерес в плане воззрений Шопена на сущность и задачи музыки представляют уцелевшие фрагменты вступления к его ненаписанному методическому руководству фортепианной игры.

«Выражение мыслей при посредстве тонов (Klänge), обнаружение чувств путем этих тонов, искусство проявлять себя в тонах (Klänge, Töne), есть «музыка». Неопределенный звук (Laut) человеческого голоса есть неопределенный тон (Klang), неопределенная речь есть музыка.

Слово возникло из тона — тон был раньше слова. Слово есть известная модификация тона. Тоны употребляются для делания музыки так же, как слова нужны для образования языка».[2]

Эти высказывания Шопена подчеркивают основы его творческого метода. «Выражение мыслей» и «обнаружение чувств» оттеняют свойственные ему рационализм и сенсуализм. Сопоставление музыки с языком (средством общения, передачи друг другу мыслей и чувств!) указывает на главнейшую черту, на содержание всей шопеновской эстетики. Но проблемы этого содержания настолько тесно связаны с проблемами формы, вопрос «что» с вопросом «как», что дать более или менее исчерпывающий ответ на первый вопрос можно, лишь затронув второй. Выделю в последнем четыре стороны:

1) отношение Шопена к романтизму, классицизму и реализму; 2) отношение Шопена к главнейшим музыкальным жанрам; 3) черты творческого процесса мышления Шопена; 4) его пианизм.

Первая сторона ярко выступает в музыкальных вкусах Шопена. Известно, что его оценки композиторов прошлого и настоящего возбуждали удивление и нередко насмешки современников и биографов. Пусть Лист в своей книге о Шопене не совсем справедлив. Все же круг музыкальных симпатий Шопена остается очень своеобразным.

Он поклоняется глубоко лишь двум композиторам — Себ. Баху и Моцарту. Бетховена он очень ценит, но с оговорками.

«Шопен говорил, что Бетховен поднимает его на мгновение к небу, дабы в следующий момент низвергнуть вновь на землю... Подобное падение Шопен ощущал всякий раз в начале последней части c-moll'ной симфонии...»[3]

[1] Собр. соч. В. В. Стасова, том III, СПБ, 1894, стр. 98—99 (Статья «О некоторых формах нынешней музыки»). С Бетховеном решительно сопоставляет Шопена и А. Н. Серов (см. А. Н. Серов, Критические статьи, том II, СПБ, 1892, стр. 1128), а также Ц. А. Кюи («Музыкальное обозрение», 1885, № 3).

[2] Цит. по Kleczynski, Chopin's grössere Werke, Leipzig, 1898, стр. 3. Подлинник фрагментов Шопена мне неизвестен.

[3] Niecks, II, 122. — Если это свидетельство Гутмана, зафиксированное через много лет после смерти Шопена, достоверно, то оно, очевидно, говорит о близости мнений



ШОПЕН

С литографии Маурир

Характерная запись в дневнике Делакруа от 7 апреля 1849 г. отражает отношение Шопена к Моцарту и Бетховену в конце его дней: «Там, — сказал он мне, — где последний (т. е. Бетховен. — *Ю. К.*) темен и представляется лишенным единства, он таков не вследствие так называемой, немного дикой, оригинальности, за которую его почитают, а потому, что он поворачивается спиной к вечным принципам; Моцарт же — никогда».[1] «Моцартианство» Шопена — важнейший критерий оценки его идейно-художественной позиции в эпоху быстро растущего «бетховенского культа».

К Мендельсону, Шуману, Оберу, Галеви Шопен в лучшем случае равнодушен. Шуберт восхищает его многим (песни, марши, «венгерский дивертисмент» и др.), но Шопен находит в нем и элементы тривиальности. К Веберу Шопен (в зрелые годы) питает сомнительную приязнь. Об отношении Шопена к творчеству Мейербера, Берлиоза, Листа, Беллини я уже говорил выше. Кроме Баха (и некоторых других старых мастеров, например Генделя), Моцарта, Бетховена, Шуберта, симпатии Шопена направлены в сторону Клементи, Гуммеля, Мошелеса, отчасти Фильда.

Как педагог, Шопен также придерживался определенной программы.[2] Грань симпатий и антипатий Шопена явственно проходит между классиками и последовательными романтиками. Романтические крайности —

Шопена к некоторым высказываниям о Бетховене Балакирева, о которых в наши дни вспомнил акад. Б. В. Асафьев (см. Сб. статей «Советская музыка», I, Москва, 1943, стр. 11).

[1] Journal I, 365. — В этой же записи Делакруа сообщает кое-что о понимании Шопеном контрапункта и гармонии. Любопытно, что Шопен выводил гармонию из контрапункта, подчеркивая тем самым их историческую преемственность и возражая против чисто гармонического сочинения музыки (со ссылкой на Берлиоза).

[2] По свидетельству Микули (см. Niecks, II, 206), в педагогический репертуар Шопена входили: Клементи, Моцарт, И. С. Бах, Гендель, Скарлатти, Душек, Фильд, Гуммель, Рис, Бетховен, Вебер, Мошелес, Мендельсон, Гиллер, Шуман и сам Шопен.

По Гутману (там же, 207), Шопен считал этюды Клементи, фуги Баха и сочинения Гуммеля «ключом» к искусству фортепианной игры и необходимым подготовительным материалом к исполнению его собственных сочинений.

ложный пафос, декоративность, чудовищные на вид и мелкие в действительности страсти, ужасы адской фантастики — черты творчества так называемых неистовых Шопену чужды, а то и отвратительны.

Ему дороги традиции классики — ясный, точный язык, совершенство и рационалистическая строгость формы, единство частей и целого, идеи и фантазии.

Шопен приемлет романтизм во многом — и романтичность чувств, и романтичность формы, мелоса, гармоний, фактуры. Но — только на основе прочного рационалистического костяка, унаследованного от классиков. Шопен по-своему *синтезировал романтизм с классикой* — и в этом он был достойным, совершенно самобытным продолжателем Бетховена.

Отрицательное отношение Шопена к крайностям романтической школы находило свою опору в несомненных *реалистических чертах* его творчества.

Реалистическим было тяготение Шопена к фольклору, широчайшее, последовательное использование таких интонаций, которые возникли в результате длительного коллективного и исторического отбора. Более того, бытовые танцовальные образы ряда шопеновских мазурок и некоторых других его произведений (например, рондо ор. 5 и краковяка) явно реалистичны — они переносят нас то в бальные залы польской столицы, то на лужайки польской деревни.

Наконец, черты *психологического реализма* насыщают все лучшие произведения Шопена, неизменно являющиеся правдивыми слепками душевных переживаний, страданий и надежд польских патриотов. Звуковой основой этого реализма являются шопеновские интонации, главная масса которых с силой гениального художественного обобщения претворяет интонации человеческого голоса. Музыка Шопена, как и музыка Глинки, Чайковского, отличается редкостной гармонией мелодического и речитативного, поразительным единством «поющего» и «говорящего», чуждого какой-либо натуралистической оголенности.

Далее следует помнить, что реализму Шопена присущи особые черты, обусловленные всем складом его художественного миросозерцания.

Шопен никогда не ставил перед собой задачи реалистически представить польское общество при посредстве беспощадных «разоблачений» гоголевского или бальзаковского типа. Его роль как композитора польского национального движения[1] заключалась в ином — в том, что он с громадной выпуклостью передал своими музыкальными образами лучшие освободительные и гуманистические надежды передовых слоев польского общества.

По словам Камиллы Дюбуа, ученицы Шопена, она проходила с ним: II книгу «Прелюдий и упражнений» и «Gradus ad Parnassum» *Клементи*, «Блестящее рондо на русскую тему», «La bella capricciosa», сонату fis-moll, концерты a-moll и h-moll и септет *Гуммеля*, концерты и ноктюрны *Фильда*, концерты и сонаты *Бетховена* («лунную», ор. 26, appassionat'у), сонаты C-dur и As-dur *Вебера*, лэндлеры, вальсы, марши, полонезы и «Венгерский дивертисмент» *Шуберта*, концерт g-moll и «Песни без слов» *Мендельсона*, «Тарантеллу Россини», «Септет из Лючии» *Листа*, а Шумана ничего.

[1] Рубинштейн весьма метко назвал Шопена «эоловой арфой польского восстания» («Музыка и ее представители», Москва, 1891, стр. 182).

видели выше, общественная среда воспитала в Шопене скорее противоположные качества.

Неуклонно проверять свои субъективные переживания критерием рассудка и объективного анализа — этим Шопен руководствовался и в жизни и в творчестве.

Он всегда (сознательно или инстинктивно) заботился об общезначимости, общедоступности того, что выражает его музыка, и недаром его произведения зачастую очень долго лежали «в портфеле», прежде чем он доделывал и выпускал их в свет. Гигантская творческая сила и относительно небольшое число опусов — таков контраст качества и количества в наследии Шопена. Поэтому иные его «миниатюры» гораздо значительнее обширных опусов других выдающихся композиторов. Совершенство этих «миниатюр» недосягаемо. Очарование музыкальных форм Шопена столь велико, что сплошь и рядом как бы заслоняет глубину содержания. Это отмечалось не раз.

«С музыкой Шопена, — справедливо пишет И. Глебов, — на пути выказываемого ею воздействия произошло то, что часто происходит со всеми художественными явлениями, сразу сильно и глубоко впечатляющими (проникающими в душу): их принимают без всякого преодоления, пассивно подчиняясь обаянию их безупречно ясной красоты. Но когда после энного количества приемов чувственного порядка воздействие притупляется и новизна очарования проходит — возникает своеобразное недовольство: явление представляется безусловно известным, простым, ясным, понятным, уже не вызывающим раздражения. На него нет желания реагировать. При восприятии его нечего преодолевать. А на самом деле преодоления и не было, было лишь наваждение; а вследствие этого не накоплялось и подлинного постижения-знания. Воспринимали не то художественно-ценное, что было в произведении, а безвольно подчинялись воздействию эмоциональных токов, от него истекающих».[1]

Только преодолев «наваждение», мы постигаем самое ценное в Шопене — глубокую человечность его *чувств* и мощь его музыкальной *мысли*.

Таковы стороны творческого метода Шопена, которые мне представлялось нужным предварительно выделить.

Итак, органическую связь с фольклором, синтез национального и интернационального, размеры и характер круга жизненных наблюдений, всепроникающую человечность, взгляд на задачи музыки, как выразительницы чувств и мыслей, отношение к классицизму и романтизму, соотношение реализма и романтики, жанровую специфику творчества и характер творческого процесса — вот какие свойственные Шопену черты нужно прежде всего иметь в виду, переходя к всестороннему разбору его произведений.

Но перед тем как закончить эту главу, следует еще остановиться на Шопене-пианисте.

Пианистическая практика Шопена оказала громадное влияние на его творчество, о чем мне не раз придется говорить в следующих главах. С другой стороны, эта практика, хотя Шопен никогда не делал из нее

[1] Игорь Глебов. Шопен, Москва, 1922, стр. 12—13.



Слепок руки Шопена

самоцели, составила эпоху в истории пианизма и мощно воздействовала на современников, например, на Листа.

Шопен-пианист воспитал себя еще в Варшаве, изучая ноты и слушая выдающихся исполнителей. Приехав в Париж к Калькбреннеру, он был уже законченным виртуозом. Бесспорно, «парижская школа» пианистов, вернее парижский стиль пианизма оказал на него в дальнейшем известное влияние. Но все же Шопен-пианист сохранил в Париже до конца особую художественную позицию, не менее самостоятельную, чем его композиторское творчество.

Положительное значение пианистической виртуозности 20—40-х гг. XIX в. нередко переоценивалось. При всей неоспоримой роли, которую эта виртуозность сыграла в расширении изобразительных и технических возможностей фортепиано,[1] в самом направлении ее было много от пустого, ложного романтического пафоса, которым затронуто даже творчество крупнейшего из пианистов-виртуозов — Франца Листа.

Отношение Шопена к современным ему виртуозам рояля было, как я уже говорил, очень критическим. В сравнительно недавно вышедшем в Англии сборнике, посвященном Шопену-пианисту и составленном из отзывов современников,[2] видимо, широко документируется громадное отличие игры Шопена от игры тогдашних виртуозов. Впрочем, и без этого

[1] В частности, именно виртуозное исполнительство первой половины XIX века открыло перед роялем широкие возможности звукописи природы (море, лес, ветер), а равно и звукописи баталий, шествий, массовых сцен и т. д.

[2] См. информацию в газете «Музыка» от 26 августа 1937 г., стр. 8.

сборника дошедшие до нас довольно отрывочные сведения неоспоримо подтверждают данное отличие.[1]

И в области пианистически-исполнительской Шопен заимствует у романтизма лишь некоторые стороны, безусловно отвергая все крайности. И тут он базируется больше на старой виртуозности (Гуммеля, Клементи, Фильда), расширяя и преобразуя ее, чем на новой виртуозности тальберголистовского типа.

«Эффектный» удар, пианистическая стукотня, то, что Глинка зло называл «котлетной музыкой», Шопену совершенно чужды. Legato остается предметом его наибольшей заботы, и, по единодушному признанию очевидцев, игра Шопена больше всего потрясала именно изумительным legato, плавностью и текучестью. Недаром Шопен требовал от своих учеников преимущественно умения петь на фортепиано и советовал им почаще слушать не пианистов, но выдающихся певцов.[2]

Сочетание песенности со строгой логикой формы составляло неотъемлемую черту исполнительского стиля Шопена. Дабы при этих условиях добиться безукоризненного выполнения сложных пассажей, Шопен создал свою новую аппликатуру, которая столь возмущала многих пианистов-современников (например, Калькбреннера) и характерной особенностью которой явилось перекладывание и подкладывание даже средних пальцев.

Не придавая значения внешним эффектам, Шопен уделял громадное внимание нюансировке исполнения, которая удавалась ему в такой степени, что, даже играя очень тихо (в последние годы жизни), Шопен добивался в пределах mezzo-forte весьма разнообразных *соотношений* оттенков. В лучшее же время расцвета своего пианизма Шопен достигал и мощных звучаний, но опять-таки не ради них самих, а в целях художественной образности.

Знаменитое рубато (rubato)[3] Шопена отнюдь не было проявлением ритмической расхлябанности, но свободной импровизационной манерой, своеобразным триумфом ритма. Сам Шопен подчеркивал, что ритм есть душа музыки, и говорил, что при исполнении rubato левая рука должна быть «капельмейстером», отмечающим ритм, а правая — идти ритмически свободно.

В фортепианной методике Шопена внимание к независимости пальцев сочеталось с признанием своеобразия каждого из них и со стремлением к полной свободе и удобству положения руки.

По свидетельству Микули (ученика Шопена), последний предостерегал своих учеников от механических, отупляющих упражнений; он советовал им упражняться с полным сознанием (в противоположность Калькбрен-

[1] Помимо отзывов Бальзака, Гейне и других, ценный материал в данном плане содержат работы Клечинского, Никса, Ганша, Ленца, Мармонтеля, а также самые ноты восстанавливающего подлинные тексты Шопена оксфордского издания его сочинений.

[2] См. J. Kleczyński, O wykonywaniu dzieł Szopena, Warszawa, 1879, стр. 65. В отрывке своего ненаписанного руководства фортепианной игры Шопен сообщает, что «движение сустава руки при игре сравнимо, в известном отношении, с перерывами дыхания при пении» (Kleczyński, Chopin's grössere Werke, 5).

[3] От итальянского глагола rubare — красть, похищать (в отношении к музыке — скрадывать метрические соотношения длительностей).

неру!), притом не больше трех часов в день, чтобы не утомлять внимания.

Само собой разумеется, что Шопен требовал от своих учеников знания музыкальной теории, игры в ансамблях и т. п.

Что касается правой педали, этого могущественного и характернейшего фактора романтического исполнения, то она применялась Шопеном с большой осмотрительностью. Он предписывал своим ученикам изучать все пьесы без педали и сам не злоупотреблял ею, что не мешало ему извлекать из педали множество оттенков романтического колорита.

«Шопен, — пишет А. Мармонтель, парижский пианист, слышавший Шопена, — пользовался педалями с чудесным чувством меры. Он часто сдваивал их, чтобы добиться нежной, завуалированной звучности, но еще чаще он употреблял их раздельно — для блестящих пассажей, для выдержанных гармоний, для глубоких басов, для пронзительных сверкающих аккордов, или, кроме того, он пользовался одной малой педалью для легких шелестов, которые словно окружают прозрачным паром арабески, украшающие мелодию, и окутывают ее подобно тонким кружевам.

. . .Игра Калькбреннера заинтересовывала, но не волновала; игра Шопена была — само обольщение. . .»[1]



Барельеф Шопена на памятнике в Париже (кладбище Пер-Лашез)

Со скульптуры М. Клезенже

И механическая сухость и напыщенная аффектированность исполнения были Шопену равно ненавистны. «Принципом этого стиля является простота», — замечает о Шопене Клечинский.[2]

Посреди модных виртуозов, сделавших из своей профессии доходную статью и поставивших производство пассажей на столь же широкую коммерческую ногу, как парижские литераторы производство романов, Шопен

[1] A. Marmontel. Histoire du piano, Paris, 1885, стр. 255—257. См. также главу «Chopin» в сочинении того же автора «Les pianistes célèbres» и известный отзыв Р. Шумана об исполнении Шопеном его этюда As-dur op. 25.

[2] О простоте, свойственной искусству Шопена, не раз и справедливо писали различные исследователи и биографы (Сен-Санс, Барбедетт и др.).

с его глубокой поэзией и пылкой страстностью патриотической романтики был совершенно чужеродным явлением.

Что же касается уже не раз затронутого мною соотношения Шопен — Лист, то Бальзак охарактеризовал его следующими словами:

«Вы не составите понятия о Листе до тех пор, пока Вам не дано будет услышать Шопена. Венгерец — демон, поляк — ангел».[1]

А Гейне, сознававшийся, что «музыка Листа не совсем приятно действует» на его душу, писал о Шопене, что его «должно назвать гением в полном смысле этого слова; он не только виртуоз, он и поэт... настоящая отчизна его — фантастическое царство поэзии. Когда он сидит за роялем и импровизирует, у меня на душе становится так, как будто ко мне пришел земляк из дорогой родины и рассказывает мне о любопытнейших вещах, случившихся там во время моего отсутствия...»

Из мятежной Варшавы, из среды передовой патриотической молодежи, из польских деревень Шопен принес с собой в Париж прекрасное, высокое искусство, поэтическая свежесть которого сверкала с неведомой силой в столице капиталистической Франции, где достоинство человека становилось меновой стоимостью и где буржуазная проза, власть денег душили искусство, уже стоявшее на грани своего падения.

[1] Цит. по Ganche, Fr. Chopin, 332.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ШОПЕНА[1]

ПЕРВЫЙ ПЕРИОД

...Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

А. Пушкин

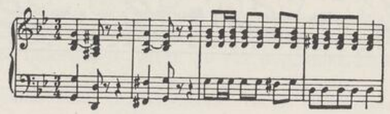
Танец нередко называли прародителем всей музыки Шопена. Это мнение, возможно, преувеличивает роль танца в творчестве Шопена, но, во всяком случае, правильно подчеркивает ее значительность. Показательно, что композиторский путь Шопена и начался танцами. В возрасте семи лет он сочинил *полонез*, лишь недавно найденный. Это небольшое произведение обладает очарованием детской наивности, свежести и вместе с тем какой-то независимости, — качеств, столь свойственных сочинениям ребенка-Моцарта. Трудно, разумеется, говорить о самобытности мышления Шопена в этом полонезе.

Но, все же, перед нами не простое подражание полонезам столь излюбленного тогда Михаила Клеофаса Огинского.

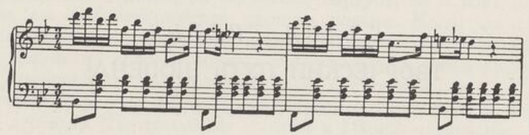
[1] При чтении дальнейшего следует иметь под рукой сочинения Шопена, ибо нотные примеры даются лишь в самых необходимых случаях. Что касается приводимых мною гармонических цифровок, то вот несколько поясняющих примеров: $V_{н}e$, $V_{г}e$, $IV_{м}e$ — трезвучия пятой натуральной, пятой гармонической и четвертой мелодической ступеней e-moll'я.

$$II_{\frac{+3}{+1}}^{-5}$$ E — терцквартаккорд второй ступени E-dur'a с повышенным основным тоном, повышенной терцией и пониженной квинтой. Кроме того, даю некоторые пояснения

В противопоставлении первоначального, ритмически-упругого мотива



и изящных арабесок трио



как бы зародыш контрастов, свойственных позднейшему творчеству Шопена.

В том же 1817 году Шопен сочинил не дошедший до нас военный марш. Затем (1818—1822 гг.) возник ряд новых полонезов, из которых некоторые уцелели.

Такое внимание юного Шопена к форме полонеза вполне понятно. Оно отвечало распространенной традиции и выражало связь Шопена с шляхетской средой того времени, для которой полонез был наиболее типическим «представительным» танцем. Полонезы 1818—1822 гг. обнаруживают уже весьма своеобразную фактуру и значительное расширение и усложнение формы по сравнению с полонезами Огинского, Козловского, Эльснера, Курпинского; однако это все-таки «подготовительные» творческие опыты.

В вариациях на немецкую песню (относящихся, примерно, к 1824 г., когда Шопен начал заниматься у Эльснера), напротив, дает себя знать уверенное композиторское мастерство. Вспомним, что письма этого периода показывают нам Шопена уже весьма самостоятельным, в смысле суждений и взглядов, юношей, полным остроумия и насмешливости: это

терминологии. Обыгрывание (также окружение) тональностей, гармонических функций, отдельных нот и т. п. — подчеркивание, выделение их по принципу смежности или контрастности (например, нота *до* обыгрывается нотами *си* и *ре*, тоника окружается развитием доминанты и субдоминанты, ведущих в эту тонику).

Мнимая полифония — кажущаяся полифония одноголосной линии, выделяющаяся в результате регистровых разрывов между отдельными фрагментами линии или акцентировки отдельных ее нот.

Ритмический масштаб — мера господствующей в данном отрезке ритмической периодичности (например четырехтакты, двутакты, группы из того или иного числа нот определенной длительности и т. д.).

Внутритональная модуляция — временная модуляция, служащая для укрепления или расширения данной тональности, а не для ухода от нее.

Столкновения — диссонирующие созвучания различных функций (например, доминанта одновременно с субдоминантой) или ладовых ступеней (например, вводный тон одновременно с тоникой).

Каданс спада — см. пояснение в конце анализа этюда E-dur ор. 10.

«Аккорд томления» — см. пояснение в разборе рондо ор 5.

время «Шафарнского курьера» и первых серьезных соприкасаний Шопена с польским фольклором. Лучшие черты шопеновской простоты, грации, юмора и веселости уже очевидны в вариациях на немецкую песню. Выразительно и характерно, несмотря на свою наивность, вступление с его красочными терцевыми секвенциями гамм и слегка томными вздохами побочных тонов на доминантсептаккорде в конце. Что касается изложения темы немецкой песенки и ее вариаций, то они даны с фольклорным простодушием.

Оценка этих вариаций, сделанная полузабытым русским музыкальным писателем Христиановичем, настолько образна, что хочется привести ее отрывок:

«И тема наивна и вариации наивны, и не отличаются оригинальною прелестью, но отчего вызывают они невольную улыбку на лице слушателя, веселую улыбку? Оттого, что Шопен и в этой безискусственной пьеске остался верен самому себе. Каждая вариация — живое лицо, каждая из них точно белокурая, немного сентиментальная немочка... А финал! совершенная вечеринка, на которую собрались несколько Fräulein потанцовать вечно юный и грациозный вальс à trois temps».[1]



Полонез

С рисунка Я. Норблина

Вариации на немецкую песню относятся к числу пьес, которые сам Шопен не хотел опубликовывать. Поэтому лишь с рондо ор. 1, c-moll (1825 г., посвящено г-же Линде) можно датировать «официальное» начало его композиторского пути.

Остается признать, что *рондо ор. 1* — начало весьма значительное, более того — великолепное. Это целый манифест романтизма в его шопеновском понимании, манифест, полный незрелых мыслей, но смелых обещаний. И главное, что поражает при проигрывании рондо, — это громадное богатство эмоциональных оттенков, щедрая образность живых, подвижнейших, контрастных душевных движений при общем, глубоко радостном тоне юного упоения жизнью. Ведь даже Вебер с его «мечтательной, нервной и блестящей поэзией» (Р. Роллан) не мог в те времена похва-

[1] Н. Ф. Христианович, цит. соч., стр. 67—68.

стать бо́льшей стремительностью и непринужденностью эмоциональных переходов. Перед нами уже произведение гениального психолога, показывающего духовный мир человека, мир переменчивой и своенравной польской души во множестве граней. Рядом с этим рондо остроумные рондо широко известного тогда Гуммеля кажутся суховатыми, аккуратными схемами!

Не менее существенны чисто интонационные и логические факторы структуры этого первого опуса.

После импульсивно-простого вступления (как бы ударов литавр) рондо начинается с конца четвертого такта музыкой, аккомпанемент которой явно связан с польским музыкальным фольклором. В самом деле, если мы встречаем оживленные остинатные басы и в рондовых формах современников Шопена, скажем в рондо концерта Фильда № 4 Es-dur,



то аккомпанемент начала рондо Шопена гораздо своеобразнее, благодаря органному пункту доминанты и наслаивающимся на нем тесным аккордам — приему, часто встречающемуся позднее в мазурках Шопена.

Тональный план рондо (по схеме это рондо третьей формы, однако с большим богатством тематического состава побочных разделов) обнаруживает вполне романтическое мышление с почти полным изгнанием классической доминанты и с преобладанием терцевых соотношений и сдвигов. Главные тематические сферы рондо даны в тональностях c — E — gis — As и Des, следовательно, базируются на натуральных и альтерированных терциях, окружающих центр c (тоническое соотношение!), и на плагальной ступени Des.

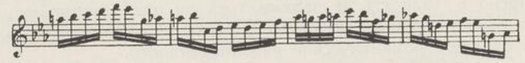
Пианистическая фактура рондо ор. 1 еще далека от кристаллизации всех будущих фактурных особенностей пианизма Шопена, но она уже дает (например, в тт. 38 и следующих от первого più lento и в Des-dur'ном фрагменте широких пассажей перед вторым più lento) типичные примеры широкого охвата регистров, столь характерного для позднейшей музыки Шопена.

Стремление от узкой, тесной, рационалистической регистровки к ориентации на естественный вертикальный порядок обертонов было свойственно не одному Шопену, а также Тальбергу, Листу и другим. Оно отражало новаторские звукописные тенденции пианизма 30—40-х годов прошлого века: ведь переход от регистрово-скованных «альбертиевых басов» XVIII века к широким, скрепленным педалью аккордам и арпеджиям позволил гораздо правдивее и выразительнее передавать всевозможные звуковые фоны — от журчания ручья до гула и топота батальных сцен. Укажу здесь попутно на ряд складывающихся элементов «широкой фактуры»: *Бетховен* — рондо сонаты ор. 31 № 1, начало Allegro сонаты ор. 81-а,

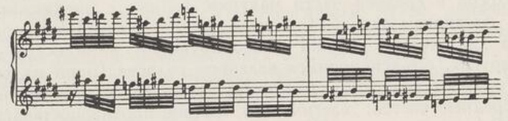
соната ор. 106 (первая и третья части); *Вебер* — ряд моментов ф.-п. сонат (особенно As-dur и d-moll); *Шуберт* — Allegro сонаты ор. 120, первая часть сонаты B-dur, Andante сонаты ор. 78. Переход к «широкой фактуре» намечается и у *Гуммеля*.

Однако у Шопена эта тенденция носит особый характер, отличный от эффектной декоративности Тальберга (см. этюды ор. 26, особенно 12) или виртуозной регистровой насыщенности и чувственных любований Листа.

Многие гармонические особенности рондо предвещают будущего Шопена: таковы, скажем, хроматические ходы по септаккордам в тт. 27 и последующих от начала первого più lento или хроматическое расходящееся движение в тт. 50 и последующих от начала репризы первой темы. Мелодические особенности мышления Шопена также ясно выступают во многих местах. Отмечу мелодические «обыгрывания» типа

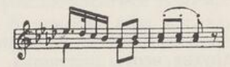


или



в которых ближайшими предшественниками Шопена были Гуммель, Фильд, Вебер, Россини и другие. Сходные моменты из других сочинений Шопена: вариации ор. 12 (тт. 10—12), рондо ор. 16 (конец вступления и начало рондо), а также тт. 83—82 от конца пьесы, полонез ор. 53 (тт. 134, 138 и др.), этюд ор. 10 № 4 (тт. 45—47), скерцо ор. 54 (тт. 122—127 от начала и тт. 193—198 от начала più lento). Этот искристый стиль музыкальной речи, своего рода музыкального остроумия зародился, разумеется, много раньше — в культуре интеллектуальных салонов XVIII века; но романтическая страстность придала ему новый размах и характер.

Отмечу также характерное для романтиков движение мелодии на терцию тоники, которое позднее становится столь частым у Шопена.[1]



[1] См. вариации ор. 12 (тт. 15—16 первой вариации), этюд ор. 10 № 12 (тт. 7—6 от конца), прелюд ор. 28 № 11 (тт. 12—13) и прелюд ор. 28 № 13 (т. 28), сонату b-moll (первая часть, тт. 50—51), ноктюрн ор. 9 № 2 (тт. 25—26), мазурку e-moll ор. 41 (тт. 35—36), скерцо ор. 54 (тт. 44—43 от конца) и др.

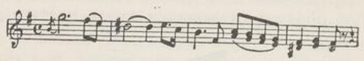
Многое, очень многое изменится впоследствии в творчестве Шопена. Оно отойдет от гедонизма Россини — Фильда, отзвуки которого еще очевидны в данном рондо. Оно станет гораздо более глубоким, и Шопен не будет, скажем, писать таких наивно-«монументальных» кадансов с квартсекстаккордом I ступени, как в середине gis-moll'ного эпизода после хроматических пассажей второго примера на стр. 211.

Но и это рондо, конечно, прослывшее бы лучшей пьесой таких композиторов, как Гуммель или Фильд, полно зачатков оригинальности.

Следующие сочинения Шопена, возникшие в ближайшие годы, говорят о движении вперед. Не останавливаясь на экоссезах (1826), представляющих интерес в плане выработки шопеновской пианистической фактуры и орнаментики, обратим внимание на ряд произведений 1827 г.: мазурку ор. 68 № 2, ноктюрн e-moll ор. 72, полонез d-moll ор. 71, вариации на тему Моцарта ор. 2 и рондо à la Mazurka ор. 5 (последнее, возможно, было сочинено в 1826 г.). В первых трех из них заметно формирование важнейших качеств музыки молодого Шопена: фольклорности, элегической грусти и тревожной романтической взволнованности.

Мазурка ор. 68 № 2 — один из самых ранних отблесков фольклора в музыке Шопена. Она содержит ряд фольклорных особенностей — таковы остинатные басы, органный пункт la в басу с ползучими движениями средних голосов в средней части мазурки, a-moll с ре-диэзом в начале и C-dur с фа-диэзом дальше (об этом типичном для Шопена повышении IV ступени см. ниже), резкий диссонирующий комплекс g — dis — fis в т. 17 и других, объясняющийся ведением голосов (один из характерных моментов шопеновской «полифонии»!). Типичен и образный контраст первой и средней частей: элегической грации противопоставлена волевая упругость. В этом контрасте Шопен дает меткий набросок эмоциональной изменчивости, столь свойственной романтическим душам его поколения (то погруженным в грезы, то порывающимся действовать).

Ноктюрн e-moll представляет еще не слишком яркий образец жанра, позднее развитого Шопеном с таким совершенством. Не буду поэтому раньше времени останавливаться на особенностях ноктюрнов Шопена. Некоторые черты e-moll'ного ноктюрна все же необходимо указать. Его интонационный строй отмечен выразительной романтической чувствительностью. Элегичность (с моментами просветлений) господствует, причем очевидно противопоставление постоянного журчащего фона (природы!) голосу человека (особо выделяются моменты дуэта). Небольшой отрывок начала ноктюрна



сразу обращает внимание и «лирическим ниспаданием» мелоса и вздохом (т. 3). Примечательны и другие черты ноктюрна. А именно: 1) уже весьма последовательная, хотя еще не столь гибкая, как в дальнейшем, несколько монотонная и схематичная «широкая» фактура левой руки; 2) мелодическая, а не пассивно фигурационная трактовка аккомпанемента (в начале ноктюрна подлинное двухголосие!); 3) спорадическое появление типичных

для позднейшего Шопена подголосков (например, в т. 12); 4) орнаментальная вариационность (реприза e-moll'я); 5) ряд своеобразных гармонических ходов, среди них носящий миксолидийский оттенок ход терций из H в E (оборот D — S тт. 23—24).

Впрочем, в этом ноктюрне еще нет характерной двухчастной формы последующих шопеновских ноктюрнов, и лишь переход от e-moll'я к финальному E-dur'у содержит как бы зародыш присущих будущим ноктюрнам драматургических контрастов.

Полонез d-moll, напечатанный, как и ноктюрн, после смерти Шопена, — весьма выразительный образец его юношеского творчества. В отличие от предыдущих полонезов — талантливых «проб пера» — этот уже дышит подлинной мощью. Выступают новые черты мышления и фактуры Шопена: массивные аккорды четвертого такта, пассажи с «верхушками» из терций (т. 11), широчайшее развитие орнаментики и обыгрываний побочными тонами (особенно в тт. 20—25, где также блестящие секвенции малых септим!).

Но главное — это появление в полонезе *драматического* замысла, осуществленного с превосходным мастерством. Вряд ли можно сомневаться, что прототипом для Шопена должны были послужить полонезы Вебера и прежде всего его замечательная Polacca brillante (ор. 72, соч. в 1819 г.).

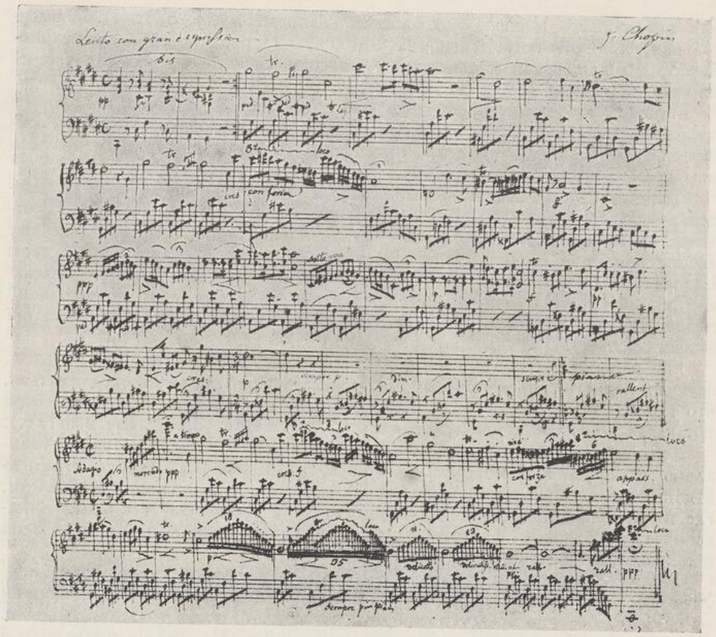
Лучшая черта этой Polacc'и — энергичный пульс движения — гениально схвачена и самостоятельно развита Шопеном. Следует отметить в данном плане период, начинающийся с т. 19 средней (D-dur'ной) части, где из плавных покачиваний тоники Fis-dur'а вырастают все более динамичные и звонкие фигуры, играющие переливами тональных красок и приводящие к мощному ff!

Но к изяществу и блеску Вебера Шопен присоединяет драматизм. Уже в первых тактах с их стремительными 32-ми и тревожными синкопами на си-бемоль можно предугадать будущего великого поэта трагедии Польши. Еще более симптоматичен длительный переход (тт. 22—29) к репризе первой темы. Страстный подъем на доминанте, спуск цепью хроматических уменьшенных септаккордов и томительное затишье перед вступлением репризы — это почти что Шопен 30-х годов, тоскующий и страдающий!

Вариации на тему Моцарта, посвященные Титу Войцеховскому (ор. 2— первое сочинение Шопена для рояля с оркестром), показывают нам преимущественно Шопена жизнерадостного, веселого, музыка которого напоена мироощущением эпохи Россини. Рецензия Шумана на этот опус, полная восторженных похвал, слишком известна, чтобы ее цитировать.

Она написана с глубоким волнением и поэзией, всегда свойственными Шуману. Но все же трудно согласиться с ним, когда он называет финал вариаций моцартовским. В нем, на наш взгляд, гораздо больше от духа Россини, преображенного Шопеном. Совсем по-россиниевски звучат смены тоники и доминанты в коде заключительного полонеза, а нисходящая секвенция хроматических уменьшенных септаккордов лишена и тени драматизма, который присущ ей в полонезе d-moll ор. 71.

Радостно чувственный, почти что театральный блеск, пронизывающий все вариации, — делает их характерным произведением, близким «росси-



Нотный автограф Шопена раннего периода его творчества (ноктюрн cis-moll)

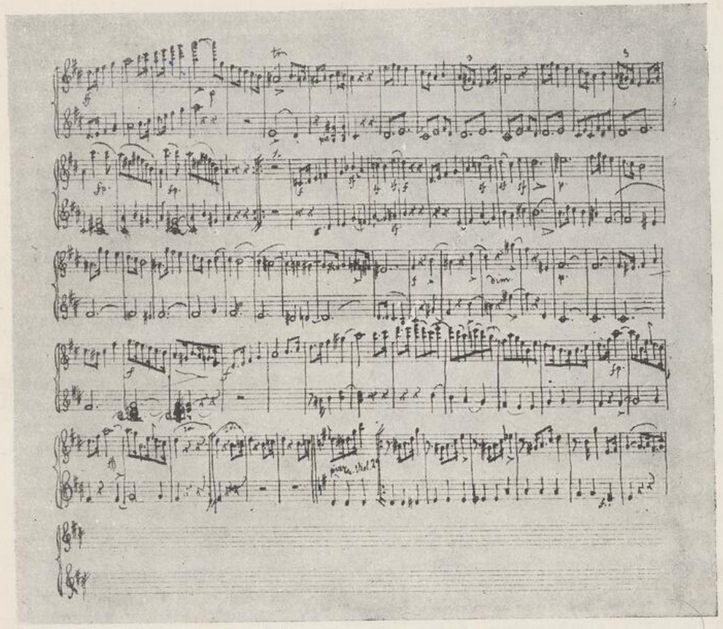
Гос. Публичная библиотека в Ленинграде

низму». Отмечу также ряд пианистических фигур, показательных в особенности для раннего периода творчества Шопена, когда он не пренебрегал виртуозными эффектами.

Это, например, цепь разбитых и целых терций в т. 19 вступления,[1] это скачки терций (прыжки Лепорелло — по Шуману) в т. 23 там же, и сходные скачки четвертой вариации, это секвенции разбитых секунд (т. 57 вступления),[2] широкие форшлаги-арпеджии, остроумное, встречающееся уже у Вебера в конце первой части сонаты ор. 49 пересечение мелодии с гаммообразным аккомпанементом в вариации 1-й (сравни позднее

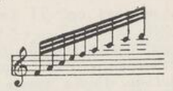
[1] Аналогии см.: полонез ор. 3 (для виолончели с ф. п.), рондо для 2-х ф. п. ор. 73, концерт e-moll (первая часть, т. 7 второго solo).

[2] Аналогии см.: рондо ор. 16 (т. 177, не считая вступления), мазурка ор. 17 № 2 (т. 23), болеро ор. 19 (тт. 33—36 от начала первого risoluto).

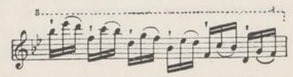


Тот же нотный автограф. Оборот листа

коду концерта f-moll), репетиционные ноты в вариации 2-й, пассаж с большой септимой в вариации 5-й[1]



пассажи в конце, окружающие побочными тонами субдоминанты (II ступень) ноты тонического трезвучия



[1] Аналогии у Шопена: краковяк ор. 14 (т. 218, не считая вступления), вальс ор. 34 № 3 (тт. 23—24), рондо для двух роялей ор. 73 (т. 3), концерт e-moll,

Последняя особенность позже в высшей степени характерна для Шопена (назову ее плагальным диатоническим обыгрыванием).[1]

Из указанных моментов пианизма далеко не все нашли себе применение и развитие в творчестве Шопена 30-х и 40-х годов. Некоторые из них так и остались специфическими чертами его раннего пианизма, что лишний раз доказывает связанность тех или иных фигур фортепианной техники с определенным музыкальным содержанием.

Из вышеупомянутых произведений 1827 г. следует особо выделить *рондо ор. 5*, посвященное «лицейской возлюбленной» Шопена, Александре Мориоль («Мориолке»).

Интересный этнографический анализ этого рондо принадлежит В. Пасхалову (см. цит. работу), который подчеркивает его глубокую органическую связь с фольклором.

В самом деле, мелодия, ритм и гармония рондо ярко национальны. С первого же такта мы встречаемся с лидийским мажором F (повышенная IV ступень), которому (с т. 21) соответствует минор также с повышенной IV ступенью (как в указанной выше мазурке a-moll ор. 68).[2] Уже с 5-го такта в басу появляется толчея средних голосов на органном пункте f, а в дальнейшем мы находим и «волыночные» органные пункты пустых квинт в басу и не менее характерные толчеи средних голосов между басовым f и верхним c перед концом рондо (т. 20 от конца и последующие), напоминающие звучность деревенского оркестра.

Дело, однако, не только в подобных мелодических и гармонических деталях, но и в *этнографически характерных чередованиях танцовальных форм* (оберек вначале, куявяк в B-dur, мазур при переходе к репризе), в силу чего, по справедливому замечанию Пасхалова, Шопен в этом рондо *«впервые* и, может быть, интуитивно воспроизводит *почти* в полном виде замкнутый цикл деревенских танцев. . .» Пасхалов даже усматривает в мазурообразном переходе к репризе первой темы своеобразный и типичный на польских крестьянских балах «переполох» (крестьяне называют его «мельницей»), вызываемый переменой ритмики танца перед вторичным появлением оберка.

Меткие наблюдения Пасхалова весьма существенны, ибо они вскрывают присущий целому ряду произведений Шопена *реализм*, стремящийся к выпуклой, картинной передаче деревенского музицирования и деревенского танца.

Многосторонность Шопена ярко проявилась в том, что он великолепно умел бывать и глубоким, тончайшим психологом и мастером объективных звуковых картин, непринужденно и уверенно жертвующим психологическими тонкостями ради крупных, сильных штрихов бытописателя или исторического мыслителя.

Любопытно, что в связи с прочной народной основой рондо ор. 5 мы не находим в нем и изощренного тонического плана (по терциям), который присущ рондо ор. 1. Тут, напротив, простые соотношения двух основных тем в тональностях тоники — субдоминанты (F — B) и тоники — доминанты (F — C). Терцевые связи имеются лишь между побочными, но не между главными тональными «вехами».

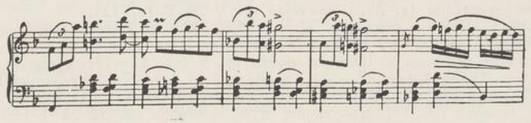


Краковяк

С гравюры Л. Серякова

Вместе с тем рондо дает примеры усложнения шопеновского гармонического мышления. Неизменно пытаясь синтезировать фольклорное с интернациональным, Шопен отнюдь не сопровождает мелос фольклорного типа примитивным аккомпанементом (за исключением тех случаев, когда последний нарочито архаичен), а своеобразно развивает европейское наследие гармонии раннего романтизма.

Следующий отрывок рондо с его последовательностью в басу тесных, сжатых, хроматически ползущих аккордов



представляет замечательно остроумное «изобретение» Шопена, которое он с большим блеском повторял в мазурках, особенно в знаменитом, вызвавшем некогда резкие нападки критики, фрагменте средней части мазурки E-dur (ор. 6 № 3).

Из других деталей рондо укажу на септаккорд VI ступени b-moll'я (т. 83), на весьма оригинально звучащие хроматические ходы перед вступ-

рондо (тт. 2—3 третьего соло), полонез ор. 53 (т. 52), этюд F-dur ор. 10 (т. 3 от конца).

[1] Аналогии у Шопена: концы рондо ор. 5, баллады f-moll, фантазии f-moll, этюда F-dur ор. 10, первой части сонаты h-moll, краковяка ор. 14, полонеза ор. 22, полонеза-фантазии, ноктюрна Fis-dur ор. 15 (а также ряд фрагментов внутри различных пьес).

Плагальное диатоническое обыгрывание мы встречаем, например, уже у *Вебера* (см. сонату для ф.-п. C-dur ор. 24, первую часть, т. 20 и последующие), однако в своих развитых формах оно составляет характернейшую черту именно шопеновского мышления.

[2] Повышение IV ступени весьма обыкновенно у Шопена (примеры очень многочисленны).

Следует отметить, что в данных случаях фольклорное (лидийские обороты) сочетается с характерным для общеевропейской музыки (обострение хода в доминанту), причем то та, то эта сторона доминирует.

плением B-dur'ной темы (тт. 85—88), на не менее оригинальное фольклорное движение вводного тона вниз (т. 7 от начала B-dur'ной темы), на выделение септаккорда из двух малых и одной большой терции,[1] позднее играющего значительную роль в мышлении Шопена (т. 53 и дальнейшие репризы первой темы), на весьма характерную для Шопена, а ранее — для Бетховена, беспокойную модуляционную цепь доминантсептаккордов, не разрешающихся в тоники:

V_7 H — V_7 E — V_7 A — V_7 D — т. 61 и последующих репризы первой темы,[2] на аналогичную цепь септаккордов перед кодой рондо:

V_2 F — I_6 F — V_2 E — I_6 E — V_2 D — I_6 D — V_2 C — I_6 C — V_2 H — I_6 H и т. д.,[3] на широкое употребление секвенционных сдвигов, на частое применение энгармонических аккордов субдоминантовой группы. Сочинения 1828 г. развивают тенденции, намеченные только что затронутыми опусами.

Остановлюсь на некоторых из них.

Полонез ор. 71 № 2 представляет в плане кристаллизации типичной полонезной фактуры Шопена значительный шаг вперед по сравнению с полонезом d-moll. Энергия движения (как и в том полонезе) ярко выражена. Но фактура становится значительно более плотной и мощной. Полновесные аккорды первых тактов и тревожные фанфары пунктированных нот в начале второй части с большей ясностью, чем аналогичные моменты в полонезе d-moll, заставляют вспомнить о позднейших полонезах Шопена.

Несмотря на обилие мелкой орнаментальной техники, столь присущей раннему периоду творчества Шопена, музыка этого полонеза заметно более сурова и мужественна благодаря своей фактуре и ритмическому костяку.

В т. 16 — яркий пример увеличенного трезвучия (здесь в септаккорде) в качестве функционального обострения.[4] В т. 6 от конца первого раздела второй части полонеза находим типичный «оперный» аккорд удивления, происшествий, ужасов и т. п. — уменьшенный септаккорд, который применен здесь именно в данном, свойственном ему амплуа. Что Шопен позднее не ограничивался этим аккордом в подобных ситуациях, доказывается хотя бы наличием «аккорда томления» в переходе к репризе скерцо h-moll и секундаккордами доминантового типа в переломных моментах фантазии f-moll.

Особый интерес представляет период с т. 19 по 27 второй части полонеза: тут смены различных септаккордов с задержаниями и мелодическими обыгрываниями характерно внетональны (беспрестанные переходы!), после чего особенно светло и покойно звучат четыре такта A-dur'a. Вот характерный фрагмент шопеновской «драматургии», не менее выразительный, чем подход к репризе полонеза d-moll.

Это одна из сторон хроматизма Шопена — тех истинно романтических блужданий в «дебрях» многозначных отношений 12-й тоновой системы, которые давали повод некоторым биографам Шопена сравнивать его с... Оссианом.

Не буду подробно останавливаться на *трио* Шопена (1828—1829?), про которое Шуман писал, что «разве оно не благородно до пределов возможного, не мечтательно так, как еще никогда не мечтал в своих песнях ни один поэт, не оригинально — в целом и в деталях, разве каждый его звук не есть сама музыка и сама жизнь?».

В трио складываются определенные черты формы (трансформация сонатной схемы) и содержания (жизнерадостно-оптимистическое использование песенно-танцовальных интонаций фольклора), которых я коснусь подробнее в связи с обзором сонаты ор. 4 и концертов.

Два произведения Шопена, относящиеся к 1828 г. — *соната ор. 4* и *рондо для двух роялей* — явно «учебные» сочинения, возможно написанные по специальным заданиям Эльснера.

Я бы назвал их *еще* несамостоятельными, если бы не имелось более ранних примеров шопеновской самобытности (оба первых рондо, полонезы и т. д.).

Ясно, что тут дело не столько в несамостоятельности, сколько в определенном творческом намерении — овладеть крупной формой, завещанной классиками. И это намерение принесло вскоре прекрасные плоды — прежде всего, в концертах для фортепиано с оркестром.

И рондо ор. 73 и соната ор. 4 ныне весьма редко играются. Тем не менее, соната представляет относительно значительный интерес и на ней необходимо остановиться, особенно потому, что это первый опыт Шопена в данной форме.

При самом беглом обзоре сонаты c-moll бросаются в глаза ее «ученические классицизмы». Они и в канонических перекличках начальных тактов, и в довольно тяжеловесной, комковатой фактуре, и в «школьной» полифонии разработки, и в совершенной утере той замечательной динамичности, ритмической энергии, которая свойственна уже полонезам d-moll и B-dur; ритмика первой части сонаты ор. 4 весьма дробна и монотонна.

Тем более примечательно, что оригинальность Шопена все-таки дает себя знать — и в крупных особенностях и в деталях этой части.

[1] В дальнейшем буду называть его «аккордом томления».

[2] Аналогии у Шопена: мазурка ор. 17 № 1 (т. 15), мазурка ор. 67 № 2 (тт. 21—24), этюд ор. 10 № 11 (перед концом), вариации ор. 12 (тт. 15—12 от конца), полонез-фантазия (т. 252), ноктюрн ор. 9 № 2 (т. 12).

[3] Аналогии у Шопена: рондо ор. 16 (тт. 133—135, не считая вступления), концерт f-moll (финал, тт. 85—91 от начала третьего solo).

[4] Аналогичные примеры у Шопена: рондо ор. 5 (тт. 17—18), этюд ор. 10 № 1 (т. 8), этюд ор. 25 № 1 (тт. 12—13), скерцо ор. 31 (тт. 57—56 от конца), баллада g-moll (т. 15), мазурка ор. 17 № 4 (т. 14 второй части), вальс ор. 34 № 2 (тт. 60—61), полонез ор. 3 (интродукция, т. 8), ноктюрн ор. 32 № 1 (тт. 12—13), соната b-moll (часть вторая, тт. 80—81 от più lento).

Однако у Шопена же увеличенное трезвучие играет нередко роль не прямого хроматического обострения, а средства гармонического колорита или двусмысленности, например: баллада ор. 47 (тт. 65—67), этюд cis-moll ор. 25 (т. 17), этюд As-dur (без опуса, тт. 25—28), мазурка ор. 30 № 4 (тт. 64—65), ноктюрн ор. 9 № 1 (два последних такта), вальс ор. 42 (тт. 13—10 от конца), соната ор. 4 (финал, тт. 65—68), соната b-moll (первая часть, тт. 93—95), соната h-moll (конец третьей части).

Оригинален, например, совершенно нарушающий классические нормы и традиции тональный план, который по-новому воспроизводит принципы, намеченные еще первой частью трио ор. 8. В экспозиции господствует тональность c-moll без всякого доминантового (или мажорно-параллельного) антипода. В репризе место c-moll'я заступает чередование b-moll'я, g-moll'я и c-moll'я!

Таким образом, ничего не остается ни от классического тонального противоречия тем в экспозиции, ни от их тонального единства — слияния в репризе: классическая схема «вывернута наизнанку». К тому же, классические принципы окончательно нарушаются явственным монотематизмом, ибо вторая тема Allegro представляет собой лишь развитие отрезка первой темы.

Избыточный, почти непрерывный хроматизм всего Allegro еще более способствует снятию тональных противоречий.

Вместо них мы находим тут упорные хроматические ходы, отклонения и блуждания вокруг нескольких тональных центров, более или менее пассивно, условно выделенных.

— В этом отношении (как и в ряде других отношений) можно назвать первую часть сонаты неудачей Шопена.

Но как неудача гениального композитора, она таит в себе множество плодотворных элементов развития. То, что Шопен, взявшись за классическую форму, увлекся крайностями и скорее зачеркнул, чем претворил иные ценные стороны наследия, свидетельствовало прежде всего о напряженности его творческих исканий, которые сразу объявили войну всякой подражательности.

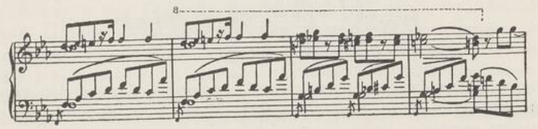
Поэтому и в первой части сонаты дан ряд элементов будущего. Это не только такие детали, как, например, плагальные обыгрывания в виде сжимающихся и расширяющихся интервалов,

столь «по-шопеновски» звучащие,[1] или сильное развитие побочных вводных тонов (см. т. 19 от конца экспозиции и множество аналогичных мест),[2] или технические приемы (например, ломаные квинты и сексты правой руки в разработке), или противоположные хроматические движения (тт. 8—5 от конца части уже предвещают замечательный октавный конец баллады g-moll).

[1] Аналогии см.: рондо для двух роялей (т. 27), этюд Des-dur (без опуса), фантазия f-moll (т. 77 и последующие). То, что подобные фигуры связаны с определенной технической исполнительской проблемой (как обычно у Шопена!), доказывается хотя бы их совпадением с фигурами XXIX этюда Крамера C-dur (из его 84-х этюдов). О Крамере см. Письма, 81.

[2] В т. 34 и последующих от начала разработки мы имеем типичные для позднейшего Шопена резкие диссонирующие сочетания, вызванные движением голосов (здесь терции в правой руке) и мелодическими обыгрываниями. Яркий пример хроматических обыгрываний — восходящие октавы в конце части.

Это также определенные интонации, музыкальные образы с окраской, предвещающей многое в дальнейшем творчестве Шопена. Особенно показательна вторая тема (вернее, подтема) с ее томительными хроматическими подъемами-вздохами и уже весьма выразительным «аккордом томления».



Во второй части сонаты заветы классицизма заметно более соблюдены, но и тут мы находим характерные элементы эпохи, скажем — хроматическую последовательность субдоминантовых гармоний в тт. 5—6, повторение «прыжков Лепорелло» из вариаций ор. 2 (т. 15 и др.) или прообразы фактурных особенностей скерцо b-moll'ной сонаты (тт. 13—14 и тт. 1—3 трио).

Третья часть сонаты (Larghetto), несмотря на следы влияния Бетховена (см., например, бетховенские обороты в тт. 5—6, 17 и др.), оригинальна и своим пятидольным размером, и своими плагальными оборотами (особенно тт. 7—6 от конца — опять ход на терцию тонического трезвучия; полная аналогия — начало ноктюрна ор. 32 № 2!), и своей развитой орнаментикой (весьма любопытен период тт. 23—26, где сложная ритмика орнамента переходит в совершенную аритмию). Отмечу еще применение уменьшенного септаккорда субдоминанты ($II_7^{+3}_{+1}$ — I) в первом и втором тактах сонаты. Указанный оборот типичен для Шопена и в нем Шопен является наследником классиков и современников (Бетховена, Шуберта, Вебера, Россини).

В целом, эта часть первой сонаты представляет замечательный в своем новаторстве для того времени образец лирического *славянского* Adagio, а заодно и первый столь удавшийся опыт созерцательной лирики у Шопена. Это — прототип медленных частей шопеновских фортепианных концертов.

В финале опять господствует избыточный хроматизм. По схеме это рондо-сонатная форма с двумя основными темами, элементами разработки и тональными центрами c — g, c — f, c. Ощущается некоторая шаблонность интонаций и юношеская неловкость в овладении крупной формой. Ритмика, как и в первой части, довольно монотонна. Тем не менее, финал значительно и выгодно отличается от первой части весьма умелыми окружениями тональностей. Особенно следует отметить окружение f-moll'я второй темы в «репризе». Эти окружения указывают на растущее мастерство Шопена в области формы — того Шопена, который позднее создаст гениальное окружение в Des-dur'ном фрагменте b-moll'ного скерцо. Плагальные обороты, столь частые в третьей части, имеются и в финале (см. начало второй темы или коду). Эта же тема, в целом еще мало «шопеновская», все же содержит и некоторые характерные особенности мышления Шопена.

В следующем ее отрезке типичны задержание тонической терции на доминанте [1] и плагальность.



Хочется отметить также применение секвенций баховского типа (тт. 63 и последующие от начала второй темы). Именно на подобных секвенциях Шопен строит позднее один из ярких фрагментов своего этюда ор. 10 № 1, а также фрагмент краковяка ор. 14 (подход к репризе первой темы). Хроматическое обыгрывание разбитых трезвучий в тт. 40—47 от начала финала — одно из проявлений шопеновской *орнаментики*, которую он заимствует у классиков и которую, как качество точного, детализированного, узорчатого мышления, противопоставляет декоративности неистового романтизма. Л. Бронарский усматривает в секвенциях наиболее характеристическую черту гармонического мышления Шопена («Harmonika Chopina», стр. 203). На мой взгляд, это верно лишь отчасти. Безусловно, романтическое мышление по-новому возродило и утвердило старые доклассические принципы секвенций, употребляя их как мощное средство количественного усиления тех или иных интонационных формул. Однако лишь у Чайковского (на Западе у Вагнера) секвенции получают исключительное значение. Шопен обращается с ними еще сравнительно осторожно, если не считать часто используемых им секвенций пианистических фигур (в частности, уменьшенных септаккордов).

В целом соната c-moll, несмотря на ряд отдельных ярких мест, дает больше обещаний, чем осуществлений. Общее впечатление от нее смутно. Все тут в брожении, в исканиях, которые еще не откристаллизовались. Избыток хроматических блужданий спорит с драматической устремленностью, импровизационность и зародыши романтической чувствительности, которые потом прорастут в концертах, — с классической фактурой, оригинальные интонации — с влиянием Бетховена и т. п. Соната поэтому привлекает более присущими ей элементами активной творческой воли, чем реально достигнутым. В ней и незрелость и известный отрыв от родной почвы.

Сам Шопен писал о сонате в августе 1845 г.: «Посвященная Эльснеру соната вышла в Вене у Гаслингера. По крайней мере, он сам прислал мне несколько лет назад в Париж отпечатанную épreuve (корректуру). Но так как я не возвратил ему её исправленной, а только просил ему передать, что мне было бы приятнее, если бы там многое было изменено, то они может быть и отложили печатание, что мне было бы очень приятно. Теперь слишком поздно для музыки такого рода, это было хорошо 14 лет тому назад» (Письма, 267).

[1] Л. Бронарский («Harmonika Chopina») называет это задержание «шопеновским» аккордом и посвящает ему особую главу (IX). В самом деле, данное задержание (встречающееся неоднократно уже у Бетховена) особенно любимо Шопеном.

Не то — в сочиненных почти одновременно с сонатой фантазии ор. 13 (посвященной Пиксису) и краковяке ор. 14 (посвященном княгине Чарторыской) — произведениях, укрепляющих связи Шопена с фольклором Польши.

Фантазия, как я уже говорил, любопытна тем, что, в отличие от других произведений Шопена (за исключением вариаций), построена на заимствованных темах. Из них по крайней мере одна народна (куявяк), одна принадлежит Курпинскому, а третья («Już miesiąz zaszedł») взята Шопеном из песенного быта Варшавы.

В смысле фольклорной выдержанности разработки фантазия ор. 13 чрезвычайно уступает рондо ор. 5. Но она очень интересна в плане оформления некоторых элементов шопеновского пианизма (в частности, развитой широкой фактуры) и шопеновского гармонического мышления. Отмечу, для примера, перекладывание четвертого пальца через пятый (что так шокировало многих современных Шопену методистов и критиков) в пассаже т. 10 от конца интродукции, пассаж секст с нижними октавными нотами (т. 17 Andantino), впоследствии возведенный в технический принцип замечательным этюдом As-dur ор. 10, выделение мелодии «на гребнях» широких ломаных арпеджий (т. 27 и последующие Andantino) — яркий виртуозный пример шопеновской «мнимой полифонии» (позднее это же можно наблюдать в прелюдах es-moll и Es-dur), пассаж с чередованием всех трех возможных уменьшенных септаккордов в тт. 4—5 от начала Presto con fuoco.[1] Любопытны также тт. 34—36 интродукции, где весьма смело звучит последовательность аккордов,[2] фактура которых (а равно и мелодический ход тт. 35—36) заставляет вспомнить о Larghetto концерта f-moll.

Что касается использования фольклора, то «невыдержанность» его выражена привлечением по крайней мере трех «стилей». В интродукции, в Andantino и в ряде фрагментов финала это стиль блестящей салонной пьесы; в *начале* интродукции, в оркестровом изложении темы Курпинского и в начале куявяка это стиль подражания народному музицированию (квинты, столкновения функций!); наконец, в обработке темы Курпинского (Lento, quasi Adagio и Molto più mosso) сильна тенденция романтической чувствительности, сентиментализма, которую в зародыше мы видели уже в сонате ор. 4 и которая становится на некоторый период (особенно в концертах) весьма присущей творчеству Шопена.

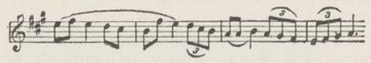
Наличие в данном произведении подлинной народной темы куявяка [3] интересно особенно потому, что позволяет с полной отчетливостью заключать о воздействии фольклора на музыку Шопена. Так, в мелодии куявяка мы находим, например, уже разобранное выше повышение IV ступени;

[1] Аналогии у Шопена: краковяк ор. 14 (тт. 53—55), концерт f-moll (финал, тт. 34—31 от конца), концерт e-moll (первая часть, конец первого solo), ноктюрн ор. 15 № 3 (тт. 77—79), прелюд ор. 45 (каденца), этюд gis-moll ор. 25 (средняя часть) и т. д. Это одна из характерных форм романтической внетональности.

[2] Аналогию у Шопена см. ноктюрн fis-moll ор. 48 (тт. 15—13 от конца).

[3] Она была записана Кольбергом в Служеве; возможно именно там ее услышал Шопен (см. «Lud», seгya IV, стр. 77 и 244).

кроме того, налицо характерная для Шопена исключительная роль квинты и, наконец, мелодическое обыгрывание нот тоники нотами второй ступени:

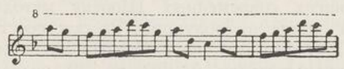


А мы уже знаем, что подобное обыгрывание чрезвычайно свойственно Шопену (см. хотя бы коду этой же фантазии, тт. 13—6 от конца).

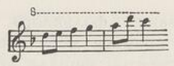
В отличие от фантазии *краковяк* ор. 14 значительно более «этнографичен» и народен.

Превосходна интродукция, про которую Шопен писал, что она «оригинальнее, чем я сам в своем байковом сюртучке» (Письма, 48).

В самом деле, интродукция самобытна с первых же тактов своей пентатоникой:



Вот, кстати сказать, ключ к нередко встречающейся у Шопена последовательной или непоследовательной пентатонике, — например, прелюда ор. 28 № 2 (тт. 3—7), вальса ор. 42 (тт. 129—135), — которую он однажды возвел в принцип, прельстившись технической проблемой игры на черных клавишах (этюд Ges-dur ор. 10). Интонации вступления весьма любопытны и своими отдельными отрезками.



Так, например, следующий отрезок предвещает первую тему баллады As-dur. К тому же попевка второго такта примера (сравни ход a — d — c с ходом h — fis — e в верхнем примере), основанная опять-таки на мелодическом обыгрывании, принадлежит к числу излюбленных Шопеном.[1]

А как нежен и восхитителен переход тт. 19—21 интродукции с его помрачением (C-dur — c-moll) и плагальностью (фольклор!) IVg — Ig, как характерно чередование гармонической и натуральной доминант g-moll'я, как очарователен подголосок кларнета перед концом медленной части интродукции; как самобытен f-moll с повышенной IV ступенью (взятый с V до V ступени, т. е. как дорийский гармонический c-moll) в начале Molto allegro!

Самый краковяк менее «этнографичен», чем рондо ор. 5, ибо внешняя виртуозность чаще дает себя знать. Тем не менее, некоторые моменты ярко народны. Таковы: начало краковяка, изложение благоухающей фольклором второй темы, замечательно народная по духу вариация ее (нисходящие хроматические ходы staccato). Подобные моменты, равно как и самая интродукция, заставляют все же усматривать в краковяке продолжение реалистической образности рондо ор. 5.

[1] См. тему рондо ор. 16, ноктюрн g-moll ор. 15 (тт. 3—4), фантазию f-moll (первые такты), прелюд d-moll ор. 28 (т. 4), мазурку ор. 59 № 1 (т. 4).

Тональный план краковяка тонично-плагален (центры: F—d, F—g, F), что также характерно (сравни с тональным планом финала сонаты ор. 4).

Форма краковяка (рондо с двумя темами) отличается ясностью и мастерством окружений тональных центров (умело использован опыт сонаты c-moll ор. 4!). Целый ряд отдельных моментов и деталей обращает внимание. Отмечу из них четыре: 1) характерный V_3^{-5} в т. 14 и дальше до вступления второй темы; [1] 2) мелодические обороты



которые (опять обыгрывания!) предвещают некоторые обороты второй темы скерцо b-moll'ной сонаты; 3) фактуру широких волнообразных пассажей с начала ближайшего solo после музыки последнего примера (эта фактура была позднее возведена Шопеном в технический принцип этюдом c-moll ор. 25); 4) конец подхода к репризе второй темы (в g-moll), где нисходящая попевка g — fis — d (опять-таки фольклорного характера! — см. мазурку ор. 7 № 3, т. 1, «Lud» Кольберга и нотные материалы работы Пасхалова) предвещает аналогичную попевку перед второй репризой первой темы скерцо b-moll ор. 31.

1829—1830 гг. — последний период непосредственной связи Шопена с родиной — вызвали к жизни значительное число его сочинений, из которых многие весьма ярки. Остановлюсь на этих новых сочинениях. Сперва о полонезах.

Полонез ор. 3 для рояля и виолончели написан в Антонине. Про него сам Шопен сообщал Титу Войцеховскому, что «это не более, чем блестящий салонный вздор для дам» (Письма, 71). Нам он интересен преимущественно в плане развития шопеновской фортепианной фактуры и техники: широкие регистровые расстояния, «обыгрывания» в пассажах, цепи уменьшенных септаккордов и параллельных хроматических секстаккордов [2] и т. п.

Нечто аналогичное можно сказать и про *полонез ор. 22* (замечательное Andante spinato которого было написано, видимо, лишь в 1835 г.).

[1] Аналогии у Шопена: полонез ор. 3 (тт. 33—34 интродукции), концерт e-moll (вторая часть, т. 44), вальс ор. 42 (т. 30 от конца), мазурка ор. 24 № 3 (т. 19), полонез ор. 40 № 1 (т. 23 средней части), этюд ор. 10 № 8 (тт. 25—24 от конца).

Замечу, что аккорды типа V_7^{+3}, V_7^{-3}, $II_7^{-5}{}^{+3}$ весьма содействовали историческому переходу хроматических обострений функций в самодовлеющую красочность и, в частности, подготовили целотонную гамму.

[2] Аналогии последних: Allegro de Concert ор. 46 (тт. 71—72 и др.), концерт e-moll (первая часть, тт. 24—25 второго solo), соната b-moll (вторая часть, т. 37 и последующие), полонез ор. 53 (начало), экспромт ор. 29 (тт. 15—18), этюд cis-moll ор. 10 (тт. 31—32).

Впрочем, этот полонез содержит ряд мелодических и гармонических особенностей, имеющих будущее в шопеновском творчестве. Некоторые из них я отмечу в дальнейшем. Пока упомяну лишь о смелости гармоний полонеза; едва ли не наиболее смелы тт. 55—58 первого solo: резкие, диссонирующие хроматические обыгрывания и наслоение спускающихся по малым терциям доминантсептаккордов на уменьшенный септаккорд d — f — as — ces! (обыгрывание одного уменьшенного септаккорда другим уменьшенным септаккордом).

В отличие от поверхностного полонеза ор. 3, *полонез f-moll ор. 71*, изданный лишь после смерти Шопена, примечателен уже первыми четырьмя тактами вступления, выдержанными в духе мрачной псалмодии. Этот выразительный отрывок, равно как тоскливое начало полонеза с противопоставленными ему веселой танцовальностью и драматическим нарастанием перед репризой в первой части, заставляют усматривать в данном полонезе элементы будущих, страстно напряженных шопеновских форм. Но в отношении цельности и яркости построения он безусловно уступает более ранним полонезам из ор. 71.

Новым жанром 1829—1830 гг. являются шопеновские *вальсы:* h-moll (1829, ор. 69), Des-dur (1829, ор. 70), оба — посмертные, и Es-dur (1830, ор. 18).

В *вальсе h-moll*, чрезвычайно искаженном общепринятыми изданиями и восстановленном лишь оксфордским изданием Э. Ганша, легко уловить развитие элегических настроений, нарастающих в творчестве Шопена этих лет. Арабески,[1] восходящие отдаленно к дуэту графа и Фигаро из 1 акта «Севильского цырюльника» Россини, окрашены здесь нежной, меланхолической печалью. Восхитительны некоторые детали, например, полуторатоновый ход c-dis на неаполитанском секстаккорде в т. 14 (оксфордское издание) или стонущий диссонанс la бекар на V_{4_3} h-moll'я незадолго до конца первой части.

Вальс Des-dur, связанный с любовью Шопена к Гладковской (Письма, 67), любопытен развитой подголосочной полифонией (с первого же такта! — сравни, например, с мазуркой ор. 24 № 4), которая в позднейших произведениях Шопена появляется постоянно и ставит серьезные задачи исполнителю.

Что касается трио этого вальса, то сам Шопен писал, что в нем вначале должна доминировать басовая, а не дискантовая мелодия. Характерно, что ласково убеждающие интонации вальса Des подчеркнуто дуэтны.

Оба вальса не предназначались Шопеном для печати. Это — миниатюрные интимные поэмы, которые он, видимо, хотел скрыть от публики. Напротив, *вальс ор. 18* является первым «официальным» дебютом Шопена в данном жанре и, вместе с тем, блестящим претворением формы венского вальса со свойственной последнему «неистощимостью» тематизма. Упомянем, попутно, русский образец — гениальный «Вальс-фантазию» Глинки. Впрочем, и Шопен и Глинка (каждый по-своему) далеко уходят от

[1] Сравни: ряд моментов мазурки ор. 33 № 4, ноктюрн ор. 27 № 1 (т. 19 от конца), баллада f-moll (т. 16 и др.), соната h-moll (переход ко второй теме первой части) и др. Эти обороты типичны для Шопена.

типичной для тогдашнего венского вальса (и особенно развивающейся позднее у Иоганна Штрауса-сына) элементарно-чувственной романтической томности.

Вальс Шопена ор. 18 уже близок стилю парижского вальса с его изящным, искристым интеллектуализмом. «Вальс-фантазия» Глинки — волнующая поэма чувства в духе поэзии Батюшкова и Баратынского.

Многое в вальсе ор. 18 очень оригинально, напр., хроматические обыгрывания нот мелодии форшлагами в b-moll'ном эпизоде[1] или столкновение гармоний в коде.

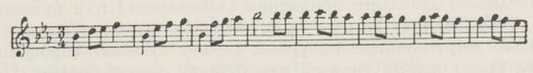
Мелодика вальса в целом также типична.

Его начало (см. пример ниже) представляет хороший образец обычного для Шопена мелообразования, которое Вуйцик-Кейпрулиан называет довольно вычурно «стилизованной гаммой» (stylizowana gama). Обыгрывание и орнаментирование гаммообразного хода в данном примере *особенно* рельефны, но аналогии встречаются у Шопена постоянно. В качестве образцов можно указать: прелюды ор. 28 №№ 4, 8 и 12, прелюд ор. 45 (тт. 1—5), ноктюрны ор. 9 № 1 (тт. 1—4), ор. 9 № 3 (тт. 7—4 от конца), ор. 15 № 2 (тт. 10—12), ор. 48 № 1 (тт. 1—4), ор. 55 № 1 (тт. 1—8), мазурки ор. 7 № 1 (тт. 1—3), ор. 24 № 1 (тт. 1—4), ор. 30 № 2 (тт. 1—4), ор. 59 № 2 (тт. 1—4), вальс ор. 69 № 1 (тт. 1—6), экспромт



ШОПЕН

С литографии А. Дюваль



ор. 51 (тт. 49—52), этюд ор. 25 № 7 (тт. 3—9), этюд ор. 25 № 10 (тт. 1—5), полонез ор. 44 (тт. 9—14) и т. д. «Стилизованная гамма» —

[1] Замечу попутно, что Вуйцик-Кейпрулиан в книге «Melodyka Chopina» очень правильно расценивает «украшения» Шопена, подчеркивая их именно не украшательскую, а активно динамическую роль выделения *мелодического рельефа*. Характер ряда «украшений» в музыке Шопена опять-таки указывает на связь ее с фольклором.



Юлий Словацкий
(1809—1849)
С рисунка И. Куровского

одна из характернейших черт детальности, *антидекоративности* и напевной плавности мелодического мышления Шопена. Ор. 18 начинает серию аналогичных блестящих салонных пьес в форме вальса, который из непольских танцев более всего привлекал внимание Шопена. Уже в вальсе ор. 18 очевидна содержательность шопеновского «салона». Это «легкая музыка» в лучшем значении слова, музыка живых, подвижных, порою кокетливых, но отнюдь не легкомысленно-пустых или лицемерных эмоций.

Мазурки, сочиненные в 1830 г. *(ор. 68 №№ 1 и 3)*, довольно разнохарактерны. В первой господствует ритмика лихого бального городского танца. Особенно показателен в этом отношении F-dur'ный мазур средней части. Напротив, мазурка ор. 68 № 3 носит яркие фольклорные черты: сплошные секвенции плагальных кадансов в первой части, лидийские обороты, пустые квинты баса и обыгрывание верхней и нижней нот квинты мелодии — во второй части.

Замечателен образно-картинный эффект этой второй части с ее темповым и регистровым контрастом.

К 1830 г. относится сочинение ряда *песен Шопена*. Это — «Желание», «Воин», «Прочь с глаз моих», «Гулянка». Известно, что Шопен не желал печатать ни одной из своих песен (очевидно, считая их несовершенными). Действительно, песни Шопена, несмотря на их несомненные достоинства, сильно уступают его фортепианным сочинениям. Тем не менее, интерес этих песен для исследователя значителен. Через сюжеты, через тексты песен Шопена (принадлежащие польским поэтам — А. Мицкевичу, С. Витвицкому и др.) мы непосредственно соприкасаемся с кругом волновавших его образов. Так, фольклорные — в ритме мазура — интонации нежного, слегка кокетливого девичьего признания («Желание») или буйного веселья в корчме («Гулянка») находят ряд близких интонационных аналогий в шопеновских фортепианных мазурках. Сюжет «Воина» (прощание с родными перед боем) весьма типичен для бурной эпохи борьбы Польши за независимость. Он встречается и в польских песенных сборниках, и у Новаковского. Фанфарно-драматические интонации «Воина» также имеют аналогии в фортепианном творчестве Шопена. Нельзя не заметить и близости мелодического речитатива романса «Прочь с глаз моих» (на слова А. Мицкевича) к соответственным по духу патетически речитативным местам фортепианной музыки Шопена.

Ноктюрны ор. 9 (посвящены мадам Плейель) были написаны Шопеном в 1829 или 1830 г. Дата весьма важная, ибо ноктюрны ор. 9 закрепляют основы этого жанра у Шопена, лишь намеченные ноктюрном e-moll.

Развитие жанра ноктюрнов (т. е. музыкальных пьес, звукописующих *ночные* впечатления и переживания) указывало на проникновение в сферу музыки чисто романтической тенденции изображать ночь как нечто таинственное, неясное, томящее, мистически-жуткое или, наоборот, манящечувственное.

Романтически-философскую загадочность ночи превосходно выразил в своих стихах Тютчев.

Велика роль ночи в драмах Словацкого. Поэма Мицкевича «Гражина» не случайно начинается великолепной картиной ночи, а завязка «Дедов» не случайно построена на ночных ужасах.

Однако, что касается первых музыкальных ноктюрнов, созданных Фильдом (1814), то они отражали отнюдь не линию романтических ужасов и романтической метафизики, видящей в ночи обнажение «хаоса», а линию романтического гедонизма.

Тем более важно отметить особые, своеобразные черты *ноктюрнов Шопена*.

Цитированный выше Христианович весьма метко писал о Шопене:

«Знаешь ли, какой эпиграф поставил бы я над большею частью его ноктюрнов?

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так *больно* и так *трудно*?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?»

Действительно, прекрасно выраженная словами Лермонтова, полная романтической поэзии антитеза «спокойной природы и враждующего человечества» определяет круг образов весьма многих из шопеновских ноктюрнов. Постоянные фоны ноктюрнов — это ласковые шелесты и журчания ночи, на которых волнующе и мучительно выделяются интонации печальных чувств и тревожных дум. Контраст созерцательности и драматизма, тоски и умиротворенности выступает в шопеновских ноктюрнах с большой яркостью. Опус девятый (ноктюрн b-moll и, особенно, H-dur) уже показателен в данном плане. Замечу, что нежные, ласково убеждающие интонации ноктюрна b-moll и вздохи-мольбы ноктюрна H-dur относятся к числу наиболее выразительных интонационных «находок» Шопена первого периода.

Контрастность переживаний-впечатлений, столь присущая ноктюрнам Шопена и лишний раз обнаруживающая драматическую, «конфликтную» сторону его творчества, не существует в ноктюрнах предшественника Шопена — Фильда. Вообще различие фильдовских и шопеновских ноктюрнов разительно. Они могут быть сближаемы лишь постольку, поскольку Фильд был творцом жанра фортепианного ноктюрна и поскольку мы встречаем у обоих композиторов некоторые фактурные совпадения.

Пассивный гедонизм Фильда чужд ноктюрнам Шопена: наиболее «фильдовский» из ноктюрнов ор. 9 — второй — и то сильно отличается от

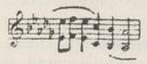
ноктюрнов Фильда элементами динамизма своей формы. В ноктюрне b-moll достаточно ясно противопоставлены две сферы образов, а в ноктюрне H-dur контрастность становится уже вполне рельефной.

Все три ноктюрна содержат немало интереснейших и характерных моментов. Так, например, в них блестяще развит типичный для Шопена детальный, узорчатый орнамент. Здесь он уже не носит черт известной хаотичности и неуравновешенности, свойственных орнаменту некоторых более ранних произведений Шопена, а напротив, отмечен всей убедительностью зрелого мастерства и внутренней простоты (последнее слово не должно звучать парадоксально в применении к изощренным шопеновским орнаментам, ибо их кажущаяся запутанность скрывает под собой неизменно ясную логику). Достаточно привести мелодические отрывки из всех трех ноктюрнов, чтобы суть этой орнаментики стала ясной.

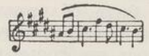


Перед нами все те же хроматические обыгрывания. В затакте первой мелодии нотами c, a и ges обыгрываются ноты тонического трезвучия b—des—f; во втором такте второй мелодии нотами h—des—f—as (т. е. разбитым комплексом IV_7^{+1} f) обыгрывается восходящий доминантсептаккорд f-moll'я; в первом такте третьей темы хроматическое обыгрывание нот мелодии (dis, d.....fis, eis) столь извилисто, причудливо и изобильно, что приводит к противоположности — не подчеркиванию, а вуалированию мелодических контуров.

Обзор интонаций ноктюрнов op. 9 (как, впрочем, и любого произведения Шопена) разбивает лишний раз теории о существовании двух изолированных групп («национального» и «интернационального») в шопеновском творчестве. Так, характерная попевка второй темы ноктюрна b-moll



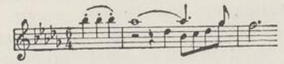
оказывается почти тождественной с народной попевкой куявяка из фантазии op. 13 (верхн. прим. — стр. 224), а мелодический оборот из ноктюрна



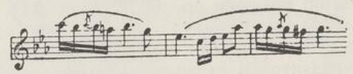
H-dur оказывается идентичным с главной темой краковяка op. 14, выдержанной в истинно фольклорном духе.

А плагальные кадансы (например, тт. 5—6 ноктюрна b-moll или тт. 18, 25, 26 и др. ноктюрна Es-dur), а органные пункты, восходящие к волыночно-контрабасным педалям деревенского музицирования!

Любопытный момент — следующий отрывок мелодии ноктюрна b-moll:



Он звучит очень по-«шопеновски» благодаря своим плагальным обыгрываниям. Оказывается, уже в полонезе op. 22 есть чрезвычайно сходная мелодическая фигура:



Вот один из многих образцов стойкости шопеновских интонаций, возникающих на основе фольклорных попевок.

В *ноктюрне b-moll* нельзя не отметить живую игру ритмических масштабов. В начале ноктюрна даны два четырехтакта; но при повторении первой темы (с т. 9) масштаб (с т. 13) расширяется и восьмитакт становится десятитактом. Фактура левой руки в этом ноктюрне уже весьма гибка и пластична.

Примечательна также свобода голосоведения, в частности, ведения септим. Т. 19 дает характерный пример (вспомним полонез op. 22) резко диссонирующего комплекса, рожденного мелодическим движением верхней октавы и гребня нижнего арпеджио:

последовательность $\text{I Des} - \frac{\overset{+3}{\text{II}^{+1}}\text{Des}}{\text{I Des}} - \frac{\text{V}_7\text{Des}}{\text{I Des}}$.

Вообще, мелодическая трактовка фигураций баса (см. тт. 26, 34, 38 и др.), столь типичная для Шопена (вспомним еще ноктюрн e-moll), обращает на себя внимание.[1] Замечателен в ноктюрне период т. 51 и последующих, где в виде консонанса-устоя выступает... доминантсептаккорд от ноты Des. Его *тоничность* (а не доминантовость) еще более подчеркивается тем, что на смену ему приходит не тоника Ges, а тоника Des (тоника Ges лишь проскальзывает в проходящих терциях перед этим). В самом конце ноктюрна — любопытный альтерированный аккорд, продукт смелости гармонического мышления Шопена. Это — $\text{VII}_7^{\ -7}$ B. Другой яркий пример смелого обострения при посредстве альтерации у Шопена — см. тт. 37 и 35 от конца первой части концерта e-moll, где имеется (в g-moll и gis-moll) последовательность $\text{VII}_{4_3}^{\ -5}$ — I_6!

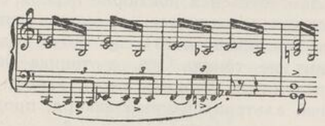
Ноктюрн Es-dur с его господством сладостных созерцаний интересен как ранний пример широкого развития вариационности орнаментального

[1] Т. 67 и другие — хороший пример мнимой полифонии в басу.

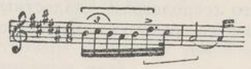
типа, столь свойственной Шопену. Восстановленный оксфордским изданием подлинный текст Шопена дает тут еще больше вариантов, чем в общепринятых изданиях. В фактуре аккомпанемента левой руки вновь широкий регистровый размах и свобода голосоведения (см. переход от шестой к восьмой доле в басу второго такта). Аккомпанемент любопытен и столкновениями гармоний, например, наслоением кварт в начале последнего такта перед каденцией. Примечательно мастерство владения «внутритональными» модуляциями, т. е. побочными модуляционными окружениями ступеней лада. Превосходный пример — первые четыре такта ноктюрна, где модуляционный ход от Es ведет через f и c к тому же Es, но уже функционально и красочно обогащенному. Отмечу еще деталь — форшлаг-арпеджио в тт. 13 и 21 (повышение интенсивности верхней ноты мелодии— sol!); полные аналогии: ноктюрн ор. 32 № 1 (т. 13) и экспромт ор. 29 (тт. 58 и 74).

Ноктюрн H-dur с его сильными контрастами умиротворенности и тревоги, с его богато развитой и сложной орнаментикой, замечателен также гармоническим мышлением. Весьма своеобразно модуляционное хроматическое движение секст на басу h в первых тактах. Не менее оригинально переченье в тт. 17—18 (смена двух альтерированных септаккордов II ступени H-dur'a). Мелодический оборот тт. 47—48 вызывает в памяти первую тему e-moll'ного концерта своей романтической чувствительностью интонационных акцентов и вздохов (повороты мелодии и задержание на gis).

Попутно отметим, что эти детали крайне показательны для интонационной системы славянского романтизма, например, для ряда моментов творчества нашего Глинки (см., скажем, арию d-moll Людмилы из IV действия «Руслана и Людмилы»). Мелодическая вариационность опять широко развита. Весьма выразителен хроматический подъем тт. 48—54. Очень ярки и убедительны чувствительно-драматические образы средней части ноктюрна: томительно-взывающие задержания, мелодизированный волнообразный бас и экспрессивные гармонии, в их числе «аккорд томления» (сравни: *Беллини*, «Норма», первый акт, каватина первая — см. пример).



В коде ноктюрна обилие диатонических и хроматических обыгрываний. Кроме вышеупомянутых попевок и мелодических деталей, в ноктюрне невольно обращает внимание еще следующий оборот, который воспринимается как очень «шопеновский»:



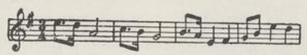


ШОПЕН

С рисунка Э. Делакруа

Действительно, мы находим его отрезки (отмеченные квадратными скобками) у Шопена постоянно.[1] Оба отрезка в совокупности образуют миниатюрный интонационный образ лирического порыва и резиньяции, столь органичный в художественном мышлении Шопена.

Обратившись к сборникам польских песен (см. особенно «Lud» Кольберга, например, seryа I, стр. 316), мы обнаружим фольклорное происхождение второго отрезка предыдущего примера (равно как и целого ряда других оборотов Шопена). Так, в польских мазурках нередки интонации именно такого типа:



Это снова убеждает в глубоком, непринужденно *органическом*, а не поверхностном усвоении Шопеном фольклорных интонаций.[2]

Ноктюрн H-dur — замечательный, в своем роде единственный образец драматически-чувствительного романтизма. Этот романтизм с особой силой выступает в фортепианных концертах Шопена, крупнейших итоговых обобщениях первого периода его творчества.

Сочинение первого концерта (f-moll) относится к 1829 г., однако он был окончен лишь в 1830 г., немногим раньше второго, e-moll'ного.[3]

Концерт f-moll писался в пору и под очарованием любви к Гладковской, но посвящен позднее Потоцкой. Allegro концерта, как и крайние части сонаты c-moll, обнаруживает известную незрелость, робость Шопена во владении крупной формой. Правда, тут нет бесконечных блужданий первой сонаты, а тональные центры более или менее ярко окружены и обоснованы. Тем не менее, движение тональностей и планировка формы все же остаются пассивными: об органическом развитии, свойственном сонатам b-moll и h-moll, не может быть и речи. Своеобразные творческие намерения, суть которых становится ясной позднее, мы встречаем и тут — это прежде всего сильнейшее укорочение первой темы в репризе, шаг к ее полному исчезновению в этом разделе Allegro. Вторая тема Allegro концерта f-moll, кстати сказать, послужила Шопену материалом для юношеского ноктюрна cis-moll (снимок автографа см. на стр. 214).

[1] См. *первый отрезок:* этюд ор. 10 № 11, экспромт ор. 51 (т. 57 и др.), мазурка ор. 30 № 3 (тт. 25—26), ноктюрн ор. 27 № 1 (т. 22), ноктюрн ор. 27 № 2 (тт. 13, 19 и др.), ноктюрн ор. 32 № 1 (т. 7), соната h-moll (третья часть, т. 6 от конца). В основе этого оборота — выразительная речитация: сначала хроматическое обыгрывание нижней ноты, затем разрыв, ход вверх, как бы возглас.

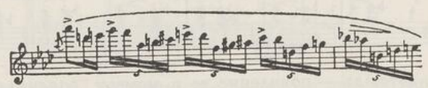
См. *второй отрезок:* мазурки ор. 6 № 3 (т. 12), ор. 24 № 1 (т. 34), ор. 41 № 2 (№ 3 по изд. Петерса) — тт. 16—17 и др., ор. 56 № 2 (т. 7 и др.), ор. 63 № 1 (тт. 90—92, 99, 101), ор. 63 № 3 (т. 6), концерт f-moll (вторая часть, тт. 13—14 и финал, т. 132), ноктюрн ор. 55 № 2 (тт. 3—4), Allegro de Concert ор. 46 (т. 48), этюд a-moll ор. 25 (тт. 1—2), прелюд d-moll ор. 28 (тт. 5—6).

[2] Аналогии обоих отрезков нижнего примера со стр. 232 *вместе* у Шопена: концерт e-moll (первая часть, тт. 29—30 первого solo), мазурка ор. 6 № 4 (тт. 9—10), полонез ор. 26 № 1 (тт. 2—3 средней части), ноктюрн ор. 32 № 1 (тт. 28, 30), ноктюрн ор. 48 № 1 (тт. 15—16).

[3] Из-за противоположной нумерации опусов концерт e-moll ошибочно считается первым.

Есть в первой части концерта и простые заимствования; так, например, тт. 4—6 экспозиции оркестра совершенно напоминают т. 16 и последующие первой части сонаты Вебера, ор. 70, сочиненной в 1822 г. (это место из сонаты Вебера заставляет вспомнить также о начале первой части концерта e-moll). Дальше появляются почти что реминисценции побочной темы увертюры к «Фрейшюцу». Что касается многотемности экспозиции оркестра, то она — от многотемности соответствующих разделов концертов Гуммеля.

Наиболее приметные выразительные средства Allegro — известная «попурийность», резкие акценты и контрастные оттенки, восходящие драматизированные секвенции, уменьшенные трезвучия и септаккорды, нарастающие синкопы — свидетельствуют о чутком усвоении и своеобразном претворении Шопеном переходных тенденций классицизма-романтизма, яркими представителями которых были Гуммель и Вебер. Черты славянской романтической чувствительности (см., например, наигрыши флейты и «аккорды томления» перед первым solo, вторую тему и т. д.) придают этому, также еще незрелому, сочинению Шопена неповторимый отпечаток своеобразия. Столь же характерны и многие другие особенности и детали первой части: фактура, гармонии, мелодические обыгрывания, среди которых мы находим весьма смелые образцы шопеновской полихромии:



Пожалуй, самым свежим и многообещающим фрагментом первой части f-moll'ного концерта следует считать заключительную партию (экспозиции и репризы), в которой обаятельная по звучности, легкая и изящная пианистическая фактура сочетается с богатством и юношеской живостью душевных эмоций — грациозная грусть, светлая радость, лирический восторг и, наконец, волевой порыв!

Вторая часть концерта замечательна не столько виртуозностью орнаментов и выразительностью срединного речитатива (предвещающего прелюд f-moll ор. 28), сколько напевностью и простотой своей основной темы (прототип ее фактуры — см. Larghetto концерта Гуммеля h-moll ор. 89 и интродукцию шопеновской фантазии ор. 13), сочетающей народность (характерные попевки и обыгрывание терций и квинт в мелодии) с исключительно искренней, полной лирического тепла, романтикой. Шопен позднее создал несравненно более совершенные и глубокие произведения, но чистота и непосредственность этой темы остались неповторимыми. То же можно сказать и о финале — наиболее целостной и совершенной части всего концерта.

Кто составил себе фальшивое представление о Шопене как о мрачном, болезненном меланхолике, пусть вслушается в музыку этого финала, брызжущего жизнью, весельем, поэзией. Финал прекрасен и в целом и в деталях. Как ясно, легко строится форма! Притом она своеобразна — это сочетание рондо с сонатным Allegro (элементы разработки, но отсутствие

второй темы в репризе). Тональные центры превосходно задуманы и сгруппированы. Как живо окружение f-moll'я перед репризой первой темы,[1] как звонок и радостен F-dur в коде!

Ритмика финала и едина и многообразна, нет и следа монотонности, свойственной крайним частям c-moll'ной сонаты. Великолепно умелое чередование синкоп с плавными движениями, коротких ритмических групп с длинными периодами, придающее всему финалу непрерывную устремленность, энергию «вечного движения».

А как увлекательны детали финала! Своеобразны: вторая, As-dur'ная, тема с ее мазурообразным ритмом, as-moll'ный фрагмент (с плагальными оборотами) и заключительные звуко-узоры на органном пункте тоники (т. 33 и последующие третьего solo). Красочны и живы смены Ces-dur'а, es-moll'я и Des-dur'а после трели на ге с ферматой. С верным чувством формы дана доминанта будущей репризы в начале третьего solo (нота des подчеркивает неустойчивость C-dur'ного фрагмента). Обаятельной «весенней» эмоцией отмечены модуляции в разработке заключения второй темы — этого образа нежной, поэтической, полной отзвуков природы



мечтательности. Отсюда — появление ее в момент *раздумья* перед самым концом концерта.

Чрезвычайно ярка кода с ее вступительным призывом сигнального рожка (вносящим жанрово-реалистическую черту), с ее стремительными потоками гамм, модуляционными сдвигами, хроматическими цепями аккордов, столкновением тоники и доминанты (в конце предпоследнего solo)[2] и хроматическими обыгрываниями трезвучия в последних тактах.

Финал концерта f-moll истинно гармоничен и по замыслу и по выполнению: целая поэма, сотканная из изящной виртуозности, мечтательной фантастики, праздничного блеска и отзвуков народного танца.

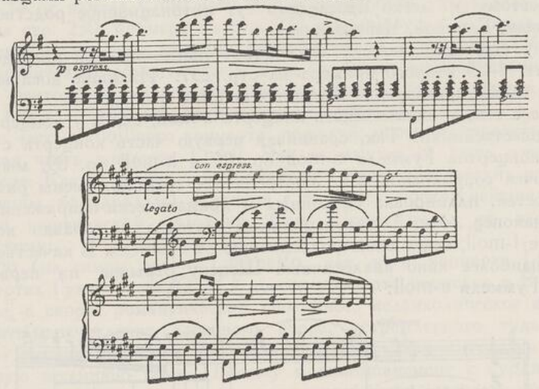
В первой части *концерта e-moll* (посвящ. Ф. Калькбреннеру) гораздо бóльшая ясность формы, чем в первой части концерта f-moll. Тональный план обращает внимание своим своеобразием. В нем классическая схема опять «вывернута» (как в сонате c-moll и трио g-moll): в экспозиции дано тональное единство (e-moll — E-dur), а в репризе — различие-противоречие (e-moll — G-dur). Тем самым классический принцип тональной борьбы и заключительного вывода-синтеза заменяется романтической контрастностью, фрагменты которой подчас несколько искусственно, формально связаны друг с другом, что можно видеть, например, в переходе к первому, C-dur'ному solo в разработке.

[1] Вспомним полонез d-moll: здесь опять нечто подобное — развитие и затухание доминанты и спуск хроматических септаккордов, плагально разрешающихся в тонику.

[2] Аналогии смотри в первой части концерта e-moll.

Все это, однако, не мешает ясной планировке тональных отрезков, центров и пространств первой части концерта. Она облегчается чрезвычайной рельефностью тематизма, намного превосходящей рельефность тематизма первой части концерта f-moll.

И первую и вторую темы Allegro концерта e-moll можно считать ярчайшими образцами романтически-сентиментального мышления юного Шопена.



Внимая этим темам,[1] задаешь себе вопрос: в чем их типичность, характерность?

Ее создает целый ряд факторов. Во-первых, спокойное мелодическое движение, обыгрывание выразительных изгибов. Весьма характерен, например, ход g—fis—e—h в тт. 2—3 верхнего примера. Такое излюбленное романтиками, особенно славянскими, движение с терции тоники на ее основной тон и затем скачком вниз на квинту носит в мажоре светлый, а в миноре печальный, в обоих случаях — ласково убеждающий, молящий характер.[2] Во-вторых, задержания, непрестанное подчеркивание *терций* и *квинт* аккордов (а не их основного тона).[3] Это способствует романтической томи-

[1] Сравни с первой темой романс Гурилева «Разлука» («На заре туманной юности»).

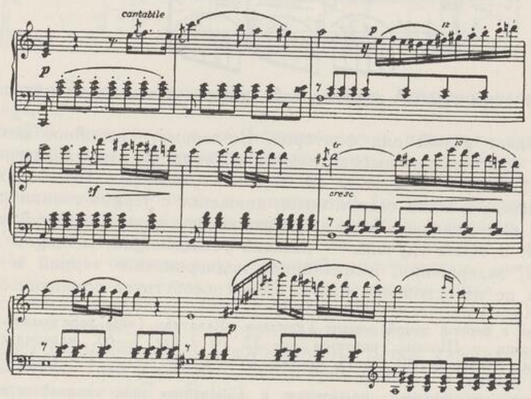
[2] Аналогии у Шопена: ноктюрн op. 32 № 2 (тт. 5—6), мазурка op. 24 № 2 (т. 31), этюд F-dur op. 10 (т. 1), прелюд Des-dur op. 28 (т. 1 и др.), прелюд d-moll op. 28 (тт. 8—10).

[3] Известно пристрастие романтиков к окончанию пьес тоникой в мелодическом положении терции или квинты (а не основного тона) с целью придать и заключительному аккорду неустойчивость, «устремленность». Из вещей Шопена в мелодическом положении терции оканчиваются: экспромт As, скерцо b, этюды op. 10 № 2, op. 25 №№ 3, 5, 6, 12, этюды f и Des без опуса, прелюды op. 28 №№ 1, 3, 5, 13, 15, вторая часть сонаты b-moll, тарантелла, ноктюрны op. 9 №№ 1, 3, op. 15 № 2, op. 27 № 1, op. 32 № 2, op. 37 №№ 1, 2, op. 48 № 1, op. 55 №№ 1, 2, op. 62 № 1, мазурки op. 24 №№ 2, 3, op. 30 №№ 3, 4, op. 41 H и As, op. 56 № 3, op. 59 № 2 и др.
В мелодическом положении квинты оканчиваются: мазурки op. 24 № 4, op. 41, cis-moll, ноктюрн g-moll op. 15, полонез op. 40 № 2, этюд op. 25 № 2, прелюды op. 28 №№ 6, 17, 18, 21.

тельности, неопределенности: соответственно применены и гармонические средства, прежде всего «аккорд томления», роль которого в первой части e-moll'ного концерта очень велика. Притом, несмотря на использование Шопеном ряда интонационных традиций западноевропейской музыки, великолепная мелодика обеих тем первой части концерта e-moll отличается глубоко славянским характером своей пластической и задушевной напевности. Поэтому и легко проследить тут интонационное родство Шопена с Гурилевым, Глинкой, Чайковским.

Отмечу еще один момент — поворот движения при посредстве хода D—S в тт. 4—5 второго примера на стр. 237.[1] Излишне доказывать, что и тут мы имеем претворение народных попевок и оборотов.

Вместе с тем, у шопеновского концерта e-moll, как и у концерта f-moll, есть предшественники. Так, сравнивая первую часть концерта с первыми частями концертов Гуммеля a-moll op. 85 и h-moll op. 89, мы находим немало точек соприкосновения. Употребление тремоло, смены ритмических длительностей, планировка спокойных и драматически-напряженных фрагментов, наконец, самый интонационный материал — гораздо яснее, чем в концерте f-moll, ведут свою родословную от Гуммеля. В качестве образца приведу наиболее явно аналогичный Шопену отрывок из первой части концерта Гуммеля a-moll:



В том, что эти интонации и фактура (см. также f-moll'ную тему из «La bella capricciosa» op. 55 Гуммеля) повлияли на Шопена, сомневаться невозможно. Но, несмотря на элементы сходства, шопеновская мелодика

[1] Аналогии у Шопена: этюд As-dur op. 25 (тт. 28—29), прелюд op. 28 № 4 (тт. 10—11), прелюд op. 28 № 17 (т. 6), баллада op. 47 (тт. 136—142), скерцо op. 54 (тт. 208—209), мазурка op. 50 № 2 (начало), мазурка op. 50 № 3 (т. 10 и др.), тарантелла op. 43 (т. 5) и т. п.

(согретая теплотой переживаний и великолепно развивающаяся) несравнимо выше мелодики Гуммеля, слегка жеманной и суховато-чувствительной.

Из других особенностей и деталей первой части концерта e-moll отмечу: нисходящую хроматическую секвенцию разбитых септаккордов доминантового типа в тт. 73—76 первого solo (аналогия — скерцо op. 39, тт. 117—122 первого Meno mosso); смелое полихромное обыгрывание в тт. 13—14 от начала C-dur'ного solo в разработке (параллель третьему примеру на стр. 230, примеру на стр. 235 и примеру из полонеза op. 22); вдохновенное расширение мелодии (второй темы) в тт. 114—136 первого solo в чувствительно-романтическом духе (усиление вышеотмеченных мелодических факторов); мастерское преображение в коде попевок первой и второй тем в подвижный, устремленный орнамент.

Вторая часть e-moll'ного концерта, пожалуй, менее непосредственна, чем аналогичная часть концерта f-moll. Это не мешает ей быть совершенной в своем роде. Как и та, она приближается к типу шопеновских ноктюрнов (образы воды, баркароллы) и вместе с тем дает прекраснейшие образцы юношеской шопеновской мелодики. Сам Шопен писал об этой части Войцеховскому:

«Adagio (на самом деле — Larghetto, как и в концерте f-moll, как и в концертах Гуммеля. — *Ю. К.*) нового концерта написано в E-dur. Оно не мощное, а скорее романтическое, спокойное, меланхолическое и должно производить впечатление ласкового взора, устремленного туда, откуда всплывают тысячи приятных воспоминаний. Это какая-то греза в прекрасную лунную весеннюю ночь. Поэтому и аккомпанемент с сурдинами, то есть со скрипками, приглушенными родом гребешков, которые, обхватывая струны, придают им какой-то носовой, серебристый звук. Может быть это и плохо, но почему же стыдиться, если вопреки своему намерению пишешь плохо? Только исполнение покажет ошибки. В этом ты узнаешь мою способность делать дурно помимо моей воли» (Письма, 84).

В мелодике этой части мы находим опять-таки целый ряд характернейших черт: выделение квинт и терций, ходы септим (тт. 24 и 26), национальные обороты (см., например, тт. 31—32), задержания и т. п.

Мелодия и гармония E-dur'ного периода предвещают отдельными моментами замечательный этюд op. 10 № 3 (см., например, нонаккорд в т. 16). Другой нонаккорд (т. 30) почти что предвещает интонации «Тангейзера» Вагнера. В ломаном пассаже триолей образец шопеновской мнимой полифонии:



спускающийся гаммовый ход верхнего мнимого голоса.[1] Этот же пассаж (наряду с пассажем из op. 22—т. 39 от начала полонеза) уже намечает

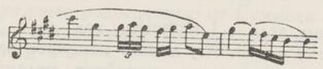
[1] Аналогии подобной мнимой полифонии у Шопена: концерт f-moll (финал, вторая половина третьего solo), колыбельная, прелюд es-moll op. 28, концерт e-moll (первая часть, тт. 43—44 и другие первого solo) и т. д.

техническую фактуру и мелодические обороты — обыгрывания этюдов Ges-dur (ор. 10) и a-moll (ор. 25). Через такт после цитированного пассажа — интонационный зародыш gis-moll'ного терцевого этюда, а в следующем такте любопытный своими славянскими секвенциями оборот.



Далее, в тт. 4—5 подъем и пассаж ломаных секст предвещает аналогичное место из баркароллы ор. 60, а орнамент тт. 6—9 заставляет вспомнить о нежной ткани колыбельной ор. 57.

В конце первого solo типичные для Шопена обыгрывания квинты тонического трезвучия верхним вспомогательным тоном.[1] В сущности это неполное плагальное диатоническое обыгрывание. Затем — следующий мелодический оборот, начинающий выразительный cis-moll'ный фрагмент чувствительно-романтической лирики:



Попевка, связывающая первый и второй такты примера, относится к числу излюбленных Шопеном,[2] что вновь указывает на значительную определенность и стойкость шопеновских интонаций. Это опять-таки попевка ярко выраженного фольклорного типа.

Примечательно проведение (с т. 80) темы, раньше H-dur'ной, в As-dur'е. Это уже очевидная трактовка соотношения всех трех тональностей (E — As — H) как терцево-*тонического*.

Упомяну еще о разбегающихся и сбегающихся форшлагах в начале каденции (прототип аналогичных фигур в этюде E-dur ор. 10) и о светлых внутритональных модуляциях в конце части.

Финал концерта (рондо с двумя темами) написан с мастерством и ясностью, не уступающими таковым качествам финала концерта f-moll, но не обладает его живой непосредственностью. В финале концерта e-moll больше виртуозного блеска и «внешней» игры красок. Не буду останавливаться на вновь выступающих тут чертах народности — в характерном аккомпанементе, в попевках тем (первой, второй, связующей), в ритмике и т. п.

[1] Аналогии у Шопена: мазурки ор. 56 № 1 (тт. 16—17), ор. 63 № 1 (т. 36), ор. 63 № 2 (т. 28), мазурка a-moll (без опуса, № 50 по изд. Петерса, тт. 36—38), полонез ор. 44 (тт. 13—14 мазурки, тт. 7—6 от конца полонеза), полонез ор. 53 (тт. 6—4 от конца), ноктюрн ор. 62 № 1 (т. 5 от конца), баллада ор. 47 (т. 2: вспомним и краковяк!), баллада ор. 52 (т. 12), этюд ор. 25 № 11 (тт. 5—6), прелюд ор. 28 № 17 (т. 44), фантазия ор. 49 (тт. 43—44, 45—46, 181—182 и др.), и т. д., и т. п.

[2] См. вальс ор. 34 № 2 (тт. 25—24 от конца), вальс e-moll без опуса (тт. 31—32), вариации ор. 12 (тт. 13—14 интродукции), мазурка ор. 7 № 2 (тт. 3—4), мазурка ор. 17 № 4 (тт. 5—6), прелюд ор. 28 № 2 (вся тема), баллада ор. 23 (тт. 6—8 первого Meno mosso и др.).



ШОПЕН

С барельефа А. Бови

Некоторые особенности, однако, требуют специального упоминания. Тональный план финала весьма рельефен, он строится (как еще в рондо ор. 5) на чередовании T—S——T—D—T. Любопытны — красочно-секвенционное построение раздела второй темы, неожиданный Es-dur в начале репризы (энгармоническое разрешение V_7 E!). Особо интересна кода финала и всего концерта. В ней — показательное новообразование шопеновской фактуры: стремительные гаммовые ходы постепенно поднимаются волнами из басов, захватывают все более высокие регистры рояля и заставляют радостно, импульсивно звенеть их. Это — quasi-импрессионистический заключительный «праздник» ликующей тоники — словно прообраз еще более яркой коды шопеновской «Тарантеллы». E-moll'ным концертом завершается первый период творчества Шопена. Правда, в этот период, до роковых дней осени 1831 г., Шопен сочинил еще ряд пьес: часть этюдов ор. 10, возможно мазурки ор. 6, что-нибудь из ноктюрнов ор. 15, рондо ор. 16 и т. д.

Однако, не имея точных данных о времени сочинения этих опусов, уместнее коснуться их в дальнейшем, в связи с датами их опубликования, тем более потому, что, например, значительная часть этюдов ор. 10 явно, а ноктюрны ор. 15 по всей видимости связаны с новыми, переломными настроениями и творческими тенденциями Шопена. Окончательной датой сочинения Шопена всегда следует считать дату прижизненного опубликования, ибо Шопен не раз подвергал свои сочинения обработкам и переделкам до сдачи их в печать.

Выше разобранные мною опусы дают вполне основательное и многостороннее представление о сущности первого периода творчества Шопена. Поэтому на рубеже нового необходимо сделать некоторые выводы. Намечу следующие основные стороны-факторы: 1) музыкальный материал и отношение к фольклору и наследию, 2) творческое направление и творческий облик (т. е. содержание шопеновских произведений по существу) и 3) форма выражения (т. е. отдельные ее стороны — отбор и развитие жанров, структура форм, тематизм, мелодика, гармония, ритмика, фактура, пианизм).

С ранних композиторских опытов Шопена мы находим в его музыке сильнейшее воздействие как крестьянского фольклора, так и интонаций

городской — мещанской и шляхетской среды. Это воздействие и в деталях и в целом — от употребления характерных попевок, мелодических и гармонических оборотов, ладов, ритмических фигур и групп до конструирования обширных периодов формы (особенно рондо ор. 5). Крайне важно, что, вопреки мнению ряда исследователей (отчасти и Пасхалова), глубокое воздействие фольклора распространяется на все сочинения Шопена, а отнюдь не только на некую «этнографическую» группу их. Приведенные мною образцы характерных, связанных с фольклором попевок и оборотов Шопена составляют лишь небольшую часть возможных примеров. Но и они дают право утверждать, что все сочинения Шопена пронизаны народными мелодическими, гармоническими, ритмическими оборотами, преображенными и использованными творчески самостоятельно. Это лучшим образом доказывает, что фольклор в творчестве Шопена не внешний аксессуар, а *органическая музыкальная речь*, глубокая внутренняя основа мышления.

Что касается испытанных Шопеном в юности музыкальных влияний, то тут (не считая влияния польских композиторов, гораздо более значительного в содержании, чем в форме) следует выделить несколько кругов. Влияние Себастьяна Баха, которого Шопен очень любил, уже в это время очевидно — оно отражено всего ярче в написанном, вероятно, до 1830 г. этюде C-dur ор. 10. Конечно, Баха Шопен воспринимает по-своему — прежде всего, не со стороны его полифонии (ибо полифония Шопена, за немногими исключениями,[1] носит свободно-подголосочный, а не «ученый» характер), но со стороны мелодического орнамента, гармонических секвенций и т. п.

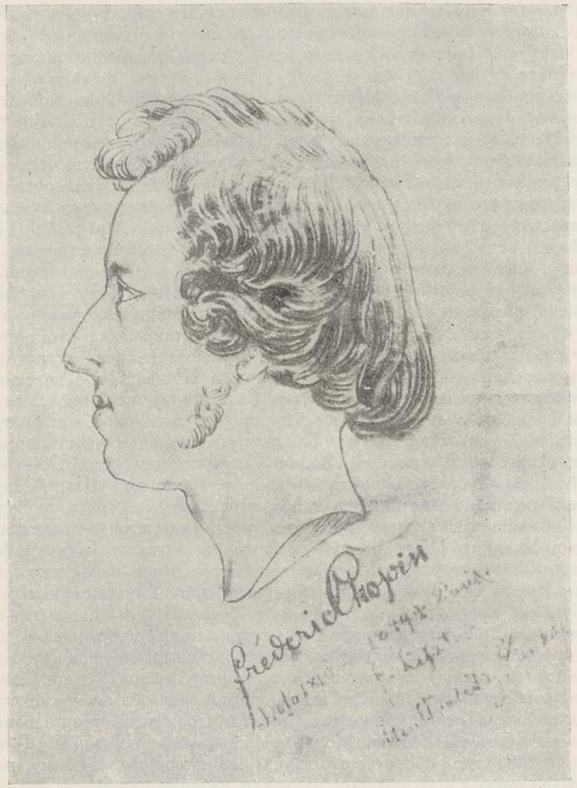
Второй круг воздействий — влияние венских классиков — Моцарта и Бетховена. Мастерство тональных планов, окружений и формования в целом, растущее в творчестве Шопена до 1831 г. и развертывающееся с полной силой лишь позднее, невозможно объяснить вне смелого претворения Шопеном бетховенского наследия. Что касается «моцартианства» Шопена, то оно не менее характерно. Ведь Моцарт в XIX веке (вспомним Улыбышева и Ларош) стал подлинным знаменем защиты классических позиций против романтических крайностей, тогда как Бетховена поколение Берлиоза — Листа — Вагнера понимало односторонне, облюбовывая в нем преимущественно романтический пафос.

Третий круг влияний — ранний романтизм, среди которого первое место принадлежит Веберу,[2] весьма значительно повлиявшему на склад юношеской музыкальной мысли Шопена.

Четвертый круг — мощное воздействие итальянской оперы, прежде всего Россини. Из одного письма Шопена (Письма, 78) мы даже узнаем, что ему в рецензии (после варшавских концертов 1830 г.) «натянули нос, посоветовав хорошенько слушать Россини, а не копировать его». Правда, «копирования» Россини не найти нигде даже в музыке юного Шопена,

[1] Смотри, например, сонату c-moll, фугу a-moll, позднее — конец мазурки cis-moll ор. 63 и др.

[2] О Шпоре Шопен-юноша отзывается так: «Вчера играли между прочим октет Шпора — чудный, пречудный» (Письма, 67; см. также 98).



ШОПЕН

С рисунка Ф. Листа (1879 г.)

однако влияние духа оптимистически-чувственного жизнеутверждения Россини в ней подчас весьма ощутительно.

Пятый круг — влияние виртуозного пианизма переходного от классицизма к романтизму направления: Гуммеля, Клементи, Крамера, Фильда, которое заметнее всего в чертах шопеновской фортепианной фактуры и лишь частично (особенно со стороны Гуммеля) затрагивает творчество Шопена более глубоко.

Творческое направление Шопена в период до 1831 г. определяется преодолением ряда влияний на основе быстрого роста самобытности.

Черты реализма, присущие музыке Шопена в этот период, самым непосредственным образом связаны с фольклором. В частности, образы танца в их ритмической энергии и бытовой изобразительности (рондо ор. 5, мазурки, краковяк, фантазия, финалы концертов) составляют ядро реалистических устремлений Шопена. Не менее ярко претворяет Шопен и спокойную, певучую лирику народной песни с запечатленными в ней правдивыми интонациями человеческих чувств, печалей и радостей.

Одновременно формируется шопеновская романтика. Она и тут и позднее избегает романтических крайностей, прочно сохраняя связь с классицизмом и музыкальными традициями поры реставрации. Это не мешает Шопену достигать высот подлинно романтического в своих страстных порывах мировосприятия. До 1831 г. романтика Шопена еще не носит тех глубоко трагических черт, которые развиваются в ней после великого перелома. Первому периоду наиболее присущи поэтическое томление, светлая грусть, чувствительность [1] или романтическая праздничность, весьма типичные для идеологии «молодой Польши» перед восстанием 1830—1831 гг. Ведь и Мицкевич, развивавшийся в иных условиях, чем Шопен, пережил длительный период, когда любовь к Марии Верещак, теория «лучистости» Зана и романтические мечтания филоматов-филаретов определяли его творчество. У юного Шопена нет щемящей романтической тоски Мицкевича, его искусство гораздо более оптимистично и жизнерадостно, но все же многие черты их мировосприятия совпадают. Музыкальные образы Larghetti обоих концертов, ноктюрна e-moll, вальса h-moll, сонаты c-moll, первой части e-moll'ного концерта являются, пожалуй, наиболее яркими в плане чувствительного романтизма раннего Шопена. Однако уже теперь в его музыке начинают складываться элементы, предвещающие дальнейшее ее направление. Это, прежде всего, черты драматизма — не столько, например, во вступлениях концертов (ибо там драматизм скорее заимствованный — от Гуммеля, Вебера, Моцарта), сколько в полонезах d-moll и, особенно, B-dur, где прорастают зерна свойственного Шопену позднее гражданского пафоса.

«Романтический реализм» Шопена приводит уже в первом периоде его творчества к формированию отчетливо выраженного круга интонаций, всегда глубоко реальных (будь то звукопись природы или, особенно, музыкальная «речь» эмоций, ведущая начало от интонаций человеческого

[1] Примечательны совпадения интонаций Шопена и Беллини до их знакомства («Норма» — 1831). Еще более существенна близость интонаций юного Шопена интонациям Гурилева, Алябьева, раннего Глинки.

голоса) и вместе с тем полных романтической поэзии, пылкого воображения.

В соответствии с общей, еще не установившейся направленностью музыки Шопена находится и применение — развитие им музыкальных жанров и форм. Сочинение полонезов, мазурок, вальсов указывает на следование определенным традициям Варшавы и Вены.

Аналогично поступает Шопен в отношении ноктюрнов, идя по свежим следам Фильда. Гораздо более старинных традиций придерживается он, избирая формы сонаты, трио, концертов, рондо, вариаций.

Мой краткий перечень показывает, что в раннем периоде своего творчества Шопен почти исключительно, если не считать отчасти фантазии и краковяка, пользуется уже наличными, исторически апробированными формами. Он, однако, применяет их по-своему и смело идет вперед.

Так, уже ранние полонезы Шопена (ор. 71) драматизмом своих форм оставляют за собой не только миниатюрные полонезы Огинского, Козловского, Эльснера, Курпинского, но даже полонезы Вебера. Так, в вальсах Шопена впервые (если не считать, разумеется «Aufforderung zum Tanz» Вебера, 1819 г.) намечается тип «идеализованных» танцев этого рода (тогда как и вальсы Моцарта и вальсы Шуберта еще не утратили прямой связи с практикой бытового танца). Аналогичная линия проведена мазурками Шопена.

В ноктюрны он вносит контрастность и драматизм, не свойственные Фильду. Овладевая формой сонатного Allegro в сонате ор. 4, трио и концертах, Шопен подвергает традиции пересмотру и смещает привычные элементы. Соответственно оригинальное понимание Шопеном формы рондо (см. особенно финал концерта f-moll), созревшей в творчестве Гайдна — Моцарта и доведенной Бетховеном до высокой степени рельефности и монументальности. И тут у Шопена смещения-изменения, как бы идущие навстречу изменениям сонатных Allegri. Позднее, как увидим, от синтеза этих измененных форм рождаются шопеновские scherzi и баллады.

Что касается сонатных форм юного Шопена в целом, а не только форм сонатных Allegri, то они еще лишены романтической сюжетности (которая позднее кристаллизуется в сонате b-moll) и придерживаются классической структуры максимально обобщенных и устойчивых образных контрастов.

В обращении с тематизмом Шопен не идет так далеко, как позднее пошли неоромантики, — не пользуется, как правило, монотематизмом,[1] не переходит к циклическим формам, а сохраняет двухтемную или иногда трехтемную конструкцию. Однако романтические тенденции перехода от тематизма абстрагированного развития (Бетховен) к тематизму целостного неделимого образа у Шопена уже весьма явственны. Именно поэтому в первых частях его концертов так чувствуются схематические связи одних замкнутых кусков с другими. Этот недостаток «разработки» есть одновременно достоинство своеобразного, по преимуществу эмоционально-об-

[1] Подлинный монотематизм имеем в первой части сонаты c-moll и позднее — в «Фантазии-экспромте».

разного мышления, для которого Шопен находит в дальнейшем особенно убедительные и органичные формы.

Мелодика Шопена в первый период его творчества уже весьма оригинальна. Широко и чутко используя интонационные достижения европейского наследия, Шопен органически сочетает их с интонациями фольклора. Такие явления мелоса Шопена, как плагальное диатоническое обыгрывание, хроматические обыгрывания тонов, трезвучий и септаккордов, повышение IV ступени, пентатоника, задержание терции тоники на доминанте, «стилизация гаммы», мелодизация баса и т. п., с одной стороны, коренятся в традиции (национальной и западноевропейской), а с другой стороны, становятся, благодаря своему исключительному и своеобразному развитию, чертами именно шопеновского мышления. В не раз уже упоминавшейся обстоятельной работе Вуйцик-Кейпрулиан о мелодике Шопена имеются следующие положения:

«*Не* орнаментальная мелодия есть не типичное, а только исключительное явление мелодии Шопена. . .»

«Орнаментальную и фигуративную мелодику Шопена можно равнять только с мелодикой Моцарта и Баха. *Орнамент*, который перестает быть украшением и, вместо этого, приобретает значение *тематического материала* (tworzywa tematycznego), является посредствующим звеном между мелодикой Баха — Моцарта и мелодикой Шопена».[1]

Нельзя не согласиться с этими словами. Действительно, орнамент действенного типа (typu ruchowego) крайне типичен для музыки Шопена. Действительно, в данном плане Шопен имеет далеких предков и близких предшественников — Баха, Моцарта, Вебера, Россини.

Орнамент Шопена с его чрезвычайной интонационной детализацией был также одним из средств борьбы Шопена с романтической декоративностью (сравни, например, мелодико-динамические орнаменты Шопена с декоративными орнаментами Листа, — скажем в средней части его «Женевских колоколов»). Точное, детализованное мышление XVIII века (Бах — Моцарт) было для Шопена постоянной опорой, дабы противостоять растущей популярности рыхлого романтического мышления. Не надо только забывать, что Шопен сам был во многом романтиком, и поэтому его орнаменты, никак не являясь простым повторением баховских-моцартовских, ярко отражают утонченность новых, романтических чувствований.

Вуйцик-Кейпрулиан выделяет два типа мелодики Шопена — одному из них (наиболее распространенному) свойственна «форма развития» (forma rozwojowa), а другому «форма периодичности» (forma okresowa).

Это опять-таки правильно. Необходимо иметь в виду, что песенность, присущая музыке Шопена и идущая от фольклора, сплошь и рядом обнаруживает себя не только интонационно, но и ритмически — или в весьма четких периодизациях (вторая форма), или, наоборот, в преодолении тактовых черт [2] и внутритактовых членений (вспомним третью часть сонаты c-moll op. 4).

[1] Melodyka Chopina, 194, 259.

[2] Наиболее замечательный пример в дальнейшем — этюд cis-moll op. 25.

Данное обстоятельство вновь роднит Шопена с Бахом. Кстати сказать, в нем коренится одна из важнейших и труднейших проблем исполнения Шопена, ибо нередкая в исполнительской практике «метризация» (подчеркивание тактовых акцентов) длинных мелодических линий Шопена подчас совершенно неправильна даже в танцовальных формах. Мелосу Шопена в высшей степени присуща способность развития протяженных неделимых линий.

В ритмике Шопена следует различать две главных стороны, данных в единстве: национальную (претворение ритмов фольклора) и западноевропейскую (замечательно усвоенное Шопеном у классиков симфонизма и самостоятельно развитое мастерство владения ритмическими масштабами).

Гармония Шопена за период до 1831 г. характеризуется чертами весьма широкого и полного претворения западноевропейских гармонических средств; на их основе Шопен движется вперед. Тональные планы Шопена в этот период обнаруживают постепенный отход от четкого противоречия функций T—S—D и движение в сторону терцево-тонических соотношений. Факт весьма показательный, ибо он свидетельствует об отказе Шопена от известных гармонических традиций бетховенского мышления.

Что касается ряда особенностей гармонии Шопена, то мы видели, как некоторые из них связаны непосредственно с фольклором, а другие последовательно развивают достижения гармонии западноевропейских мастеров. Употребление альтерированных аккордов Шопеном весьма разнообразно: в его тонической группе — аккорды натуральных и альтерированных нижних и верхних медиант, в его субдоминантовой группе — всевозможные альтерации трезвучий и септаккордов II и IV ступеней, в его доминантовой группе — трезвучия, септаккорды и нонаккорды V ступени с различными альтерациями и даже характерный $VII_7^{-7}{}_{-3}$. Особо отмечу ярко выраженную эмоциональную роль таких комплексов, как «аккорд томления» или $II_7^{+3}{}_{+1}$ dur. Эти богатейшие гармонические средства, к которым следует причислить всевозможные задержания, предъемы, столкновения и обыгрывания,[1] модуляции по септаккордам, хроматические последовательности секстаккордов и септаккордов и т. д., — употребляются Шопеном своеобразно. Благодаря не свойственному искусству Шопена (за немногими исключениями) гедонизму (в отличие от Листа), чередования гармоний не играют у Шопена самодовлеюще-красочной роли: его мышление остается хотя и очень сложным, но все же функциональным, строго логическим по существу мышлением. Что касается избыточного хроматизма, присущего, например, сонате c-moll, то он в 1829—1830 гг. заметно сглаживается и постепенно уступает место планам гораздо более ясным и четким. Активная гармоническая функциональность у Шопена есть один из при-

[1] Роль мелодических обыгрываний в формировании ряда сложных гармоний Шопена, как мы видели, огромна. Нельзя забывать, что гармония Шопена (как и Чайковского) есть прежде всего *мелодическая гармония* в противоположность, скажем, гармонии Листа или, позднее, Скрябина и Дебюсси.

знаков его нерушимой связи с классикой: самые смелые гармонии, самые дерзкие нарушения «благозвучия» или голосоведения неизменно оправдываются внутренней логикой, а не внешней эффектностью.

В фортепианной фактуре Шопена ярко выражено стремление к вертикальному строю натурального ряда. Как я говорил, это черта не одного лишь Шопена; но в употреблении растянутых аккордов с широкими расстояниями внизу и узкими наверху Шопен был истинным пионером, к тому же он (в отличие от Тальберга и Листа) неизменно сочетал значительную фактурную свободу со строгостью фактурной логики, избегая всего декоративного. Множество технических достижений Шопена первого периода его творчества (техника аппликатуры, ряд особых технических фигур, примеры которых я приводил выше) было обобщено и зафиксировано им в замечательных сборниках этюдов ор. 10 и ор. 25 — о них речь впереди. Однако многое, показательное для ранней виртуозности Шопена, со временем было им отброшено; так, уже в обоих концертах отпадают некоторые блестящие виртуозные приемы вариаций ор. 2.

Итак, первый период творчества Шопена, несмотря на свойственные ему не только в начале, но и в конце известную стилевую неустойчивость и сильнейшее творческое брожение, успел определить общее направление шопеновского мышления. Триумфальный успех, которым Шопен-пианист и Шопен-композитор пользовался в 1830 г. в Варшаве, давая свои прощальные концерты, — свидетельство его уже сформировавшейся национальной самобытности.

Общественные события и нравственные потрясения 1831 г. двинули творчество Шопена по новому пути. Поэт юношеского веселья и нежной мечтательности уступил место поэту гражданской скорби и патриотических надежд.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ШОПЕНА

ВТОРОЙ ПЕРИОД

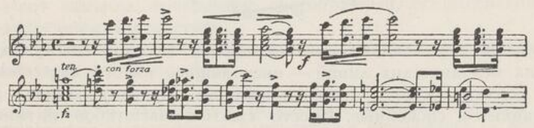
Сыны снегов, сыны славян,
Зачем вы мужеством упали?
Зачем?.. Погибнет ваш тиран,
Как все тираны погибали!..

М. Лермонтов

В сентябре 1831 г., находясь в Штутгарте и получив весть о падении Варшавы, Шопен пишет свой c-moll'ный этюд (позднее — ор. 10 № 12). В этом гениальном произведении столь ясно намечены принципы нового периода творчества Шопена, что некоторая подробность анализа необходима.

Этюд c-moll — первое героическое произведение Шопена и выразительнейший «документ» его отношения к восстанию. Проследим в основных чертах развитие музыкальных образов этюда.

Тт. 1—10 — драматическое вступление: фанфарные удары доминант-септаккордов, рокочущие волнообразные пассажи левой руки (с типичными обыгрываниями) создают ритмический фон, который устанавливается в тт. 9—10 (опять-таки типична *мелодизация* арпеджий левой руки!). На ритмическом фоне выступает тема героического характера:



Теме этой присущи известные романтические интонационные черты: упор на терцию (es), обыгрывание квинты тоники (g — as — g), ход

g—c—f (в т. 7 приведенного отрывка) и т. д. Важно, однако, отметить и противоположное — относительную *классичность* темы, становящуюся особенно очевидной при сравнении ее с героическими темами, например Листа (см. «Прелюды») или Вагнера (см. «Полет валькирий»). Тема Шопена основана на логически стройной, а не суммарно декоративной трактовке выразительных средств. В мелодической структуре темы — рациональная строгость и четкость рисунка. В ее гармониях — динамически развитой каданс: сначала тоника, затем субдоминанта ($IV_4^{+3}_{+1}$ c), доминанта (V_6 c), снова субдоминантовое отклонение (I_6 F — I_6^3 f = IV_6 c), квартсекстаккорд тоники (C-dur'a) и задержание на доминанте c-moll'я. Что касается ритмики, то она примечательна мастерским развитием первоначальной микроячейки.

Итак, героическая тема Шопена остается песенной и активно функциональной. В тт. 20—21 она вступает снова и на этот раз ведет к триумфальному, утверждающему кадансу в B-dur'e (тт. 27—28), торжественность которого подчеркнута пунктированной группой в басу. Момент очень характерный. Переход драматического и трагического в триумфальное (на миг только!) есть выражение радостных надежд — весьма важный штрих в образной системе этюда c-moll. Уже с т. 29 начинается новый период взволнованных и тревожно-печальных (сужение масштаба) секвенций с хроматическими обыгрываниями ломаных трезвучий в басу. После нового подъема развивается на широком разливе арпеджий субдоминанта (комплексы f и Des), подготовляющая репризу основной темы. Подход к репризе дан с усилением нарастания доминантсептаккордов. Соответственно этому и тема в репризе более напряженна (развитие мелодического орнамента). Явственны тенденции роста драматизма. Однако на этот раз нет в дальнейшем и тени триумфальных интонаций, свойственных тт. 26—28. Напротив, после второго проведения темы в репризе, начинается (с т. 65) спад — нисходящей попевкой



предвещающей одну из наиболее выразительных фраз похоронного марша из b-moll'ной сонаты.[1]



Напряжение неуклонно падает — роковой перелом наступил! Вместо восходящих мелодических линий — нисходящие, вместо crescendo — diminuendo! Вместо острых, акцентированных, пунктированных ритмов — ритмы плавные и спокойные. Вместо сжатых масштабов ритмики — масштабы расширяющиеся.

[1] См. также ноктюрн ор. 55 № 1 (тт. 65—66), экспромт ор. 36 (тт. 55—56).

Выступает плагальность (тт. 72—73). Мелодические фразы уже отнюдь не героичны, а носят ярко выраженный характер резиньяции, тоски, душевной боли — особенно в тт. 72—73, 75. Наконец с т. 79 появляется и мажор — безрадостно «просветленный» C-dur, аналогичный «просветленному» H-dur'y в конце первой части патетической симфонии Чайковского. И этот мажор опять-таки обыгрывается плагально (IV c — II_6—I C — ход на терцию на органном пункте тоники!). В тт. 81—82 — последний драматический порыв на ниспадающем пассаже тоники C-dur'a (с плагальным хроматическим обыгрыванием). И этюд заканчивается в низком регистре плагальным кадансом, полным решимости, но и глубокой скорби. Итак, этюд c-moll — миниатюрное, но чрезвычайно яркое отображение трагической судьбы польского восстания.[1]

Недаром все существенные моменты этюда послужили для Шопена принципиальными основами его позднейших сочинений, посвященных событиям в Польше.

Уже в *прелюде ор. 28 № 24*, видимо написанном также в сентябре 1831 г., во многом аналогичны форма, завязка и развязка.

Этот прелюд — один из замечательнейших примеров шопеновского двухголосия, в котором Шопен всегда не менее выразителен, чем Себастьян Бах в своих инвенциях.[2]

Вступление левой руки примечательно в плане шопеновской технической фактуры, мнимой полифонии, остинатности баса.

Превращением виртуозных факторов (остинатной фигуры басов, стремительных гамм и арпеджий) в образы потрясающей выразительности — вот чем велик в прелюде d-moll шопеновский гений.

Другие замечательные черты прелюда: звуковой «аскетизм» и особенности мелодического строения. Контрастное единство мощи замысла и «пустого» двухголосия (лишь в дальнейшем пополненного октавами, терциями и немногими аккордами) поразительно: будто героическая г р а в ю р а, линии которой врезаются в слух с неотразимой остротой. Ведь сюжет искушал формой громоздкой, перенасыщенной грузными аккордами пьесы. Шопен не поддался привычному искушению — он предельно мелодизировал всю фактуру прелюда (повсюду как бы *песенная фанфарность*) и придал мелосу свободу ритма. Напряженно звучит, например, первый тринадцатитакт темы (тт. 3—15), преодолевающий ритмическую симметрию, искусно сжат масштаб в тт. 16—18. Противоположность одинокой, как бы повисшей в воздухе мелодии и рокочущих басов, идея абстрагирования мелоса (интонации героики и скорби) от фона (звукопись смятения, битвы) — вот замысел, совершенно своеобразный, осуществленный Шопеном с безупречным мастерством.

(Позднее Шопен не раз возвращался к идее этого замысла, особенно ярко в ноктюрне c-moll ор. 48).

[1] Попутно укажу на изумительное разнообразие фонового материала этюда. Вот истинная мелодизация аккомпанемента и неистощимое варьирование — развитие фигур шестнадцатых!

[2] См. ноктюрн e-moll ор. 72, этюд f-moll (без опуса), прелюд ор. 28 № 18, среднюю часть Larghetto концерта f-moll, этюд f-moll ор. 10, финал сонаты b-moll и др.

В прелюде отсутствует ряд характерных перипетий этюда c-moll, однако и тут линия кульминации и спада совершенно отчетлива. В первой половине прелюда господствуют *взбеги и подъемы*. Двигаясь гармонически по терциям (d—F—a—C—e—c), музыка то осветляется, то омрачается. С т. 39 начало периода некоторого отступления перед новым подъемом. Тут использовано высотное crescendo: из c-moll'я мелодика переходит в Des-dur, затем (через повышение as — a) в d-moll. Смены ритмических масштабов содействуют этому: тт. 39—42 — четырехтакт, тт. 43—45 — трехтакт, тт. 46—47 — двутакт, тт. 48—49 — то же, т. 50 — однотакт.

Чрезвычайно выразительны здесь и дальше предельно тревожные фанфарные интонации правой руки. Вступают октавы, и после напряженной кульминации (с новым сжатием) скатываются хроматические терции. Это перелом в развитии прелюда. Теперь мелос начинает *нисходить*, и после последней кульминации — уже трагического, отчаянного характера (тт. 61—64) депрессия нарастает.

После развитых ранее доминантово-тонических соотношений тональностей прелюд заканчивается опять-таки плагальным кадансом.

Эффект гулких заключительных нот d в контроктаве столь выразителен, очевиден и общеизвестен, что о нем распространяться не стоит.

Итак, прелюд d-moll наряду с этюдом c-moll ясно обнаруживает страстное отношение Шопена к гибели польского восстания и дает музыкальные образы этой гибели.

Тот, кто счел бы подобное истолкование хоть сколько-нибудь натянутым, может найти добавочный аргумент в замечательной «*Польской погребальной песне*» («Lecą liście z drzewa») Шопена, возникшей несколько позднее, очевидно в 1835 г. Это плач над порабощенной Польшей и ее сынами. Развитие песни от мрачной речитативной декламации к торжественному мажорному маршу (воспоминание о героической борьбе) и далее, к заключению, еще более безотрадному, чем начало, — вполне соответствует замыслам этюда и прелюда только что разобранных мною и зачинающих целый ряд сходных по своей образной структуре произведений Шопена. Таким образом, единственное дошедшее до нас вокальное сочинение Шопена, *непосредственно* посвященное польской трагедии, своим *текстом* окончательно подтверждает и уясняет содержание ряда *инструментальных* опусов, к патриотическим идеям которых мне не раз придется возвращаться.

Обосновавшись осенью 1831 г. в Париже, Шопен в 1832 г. издает свои 6 и 7 опусы мазурок, часть которых, возможно, была написана еще до польского восстания, а часть — за время вторичного пребывания в Вене.

Все эти мазурки родственны тем, что ни одной из них (за исключением, отчасти, мазурок ор. 6 № 1 и ор. 7 № 3) не присущи еще развитые черты «мазурки-поэмы», — этот тип мазурки был создан Шопеном позднее, опять-таки под влиянием чувств гражданской скорби, — а связи с танцовальным бытом, напротив, повсюду очень заметны.

Из мазурок ор. 6 (посвящены Паулине Платер) и ор. 7 иные имеют ярко выраженный народный характер (например, мазурка ор. 7 № 4),

иные связаны с интонациями городских бальных танцев (начало мазурки ор. 7 № 1), а мазурка ор. 7 № 3 (первая часть) носит явные следы влияния песенного сентиментализма.

Мазурка ор. 6 № 1. «Поэмность» уже намечается в контрастах трех элементов: вкрадчивой нежности, порывистости и изящной звукописности. Тт. 1—8 — один из прекраснейших примеров замыкающейся дугообразной мелодики Шопена. Тт. 5—8 — характерная последовательность в басу из хроматически опускающихся «аккордов томления», доминантсептаккордов и уменьшенных септаккордов (аналогия — этюд ор. 10 № 10, тт. 49—53). Тт. 13—14 — плагальные кадансы с женским окончанием на терции тоники. Тт. 15—16 — поворот D—S—T. Тт. 17—18 — яркие хроматические и диатонические обыгрывания (переченье dis—d в 17-м такте!). Т. 41 и следующие — органные пункты fis и cis вверху, активизированные форшлагами; в этом фрагменте, вероятнее всего, отразились столь любимые романтиками образы дороги — звукопись колокольчиков.

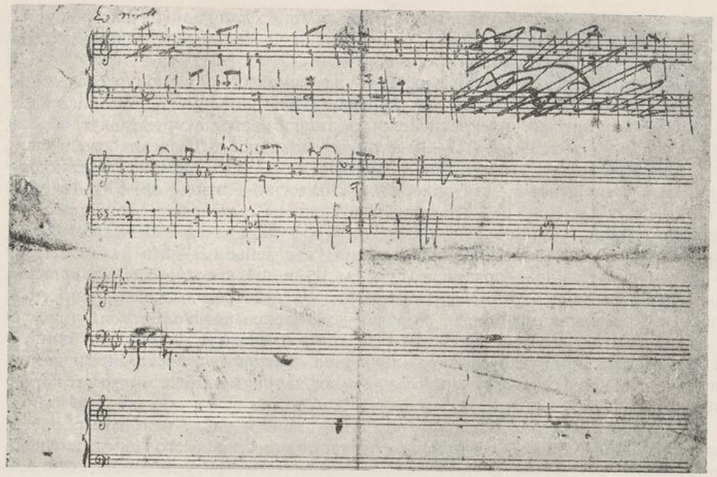
Мазурка ор. 6 № 2. Вначале — органные пункты (сверху и снизу) и наслоение квинт; характерное движение среднего голоса. Ритмические перебои мазура (с т. 17). Орнаментальная вариация темы мазура в конце пьесы.

Из ранних мазурок Шопена эта принадлежит к числу наиболее образно воплощающих живые, подвижные «капризы» польского темперамента, переданные тут почти исключительно через ритмо-фигуры танца, без отчетливого выделения интонаций человеческой речи.

Мазурка ор. 6 № 3. Танцовальная стихия — на этот раз неудержимо стремительная — опять-таки господствует и определяет образность. Характерно смещение акцентов в первых тактах. Т. 6 — динамический форшлаг танцовального «втаптывания». Обилие плагальных оборотов, гармонических и мелодических (например, тт. 5—6). Квинты, органные пункты, столкновения функций. Типичное переченье терций (eis—e) в т. 11. Натуральный минор (с т. 33) и «лидийская» повышенная IV ступень (с т. 41). Т. 47 — мелодическая последовательность, повлиявшая на Грига (родство фольклорных интонаций!). Тт. 49—64 — замечательный пример гармонической вариации. С т. 58 знаменитая последовательность аккордов в басу, которая, несмотря на свою кажущуюся пестроту, весьма логична и представляет окружение A-dur'а альтерированными аккордами *субдоминантовых* тональностей (H и D).

Мазурка ор. 6 № 4. Нарочитые повторения следует, очевидно, понимать как меткую бытовую зарисовку «с натуры». Развитая подголосочная полифония. В первых трех тактах — пример внутритональной модуляции: V_7 as только для окружения субдоминанты es-moll'я. Публикуемый нами автограф набросков этой мазурки (из собрания Государств. Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде) слегка приоткрывает завесу над процессом требовательного и взыскательного к себе творчества Шопена.

Мазурка ор. 6 № 5 (по оксфордскому изданию; в других неправильно нумеруется ор. 7 № 5). Любопытный образец «бесконечной» мазурки (это опять-таки «этюд с натуры»). Толчея средних голосов на органных



Нотный автограф Шопена (наброски мазурки ор. 6 № 4)

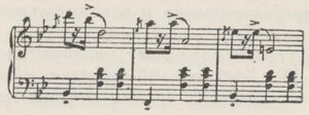
Гос. Публичная библиотека в Ленинграде

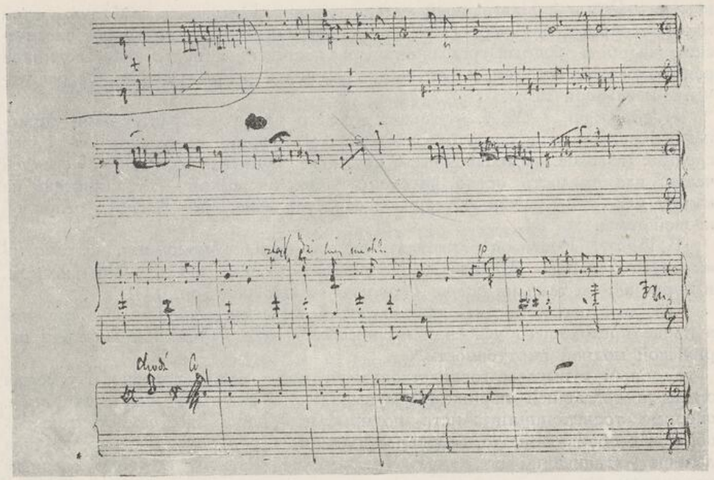
пунктах. Яркие нонаккорды (тт. 7, 11, 15). Характерно фольклорный ход вводного тона вниз (т. 19).

Мазурка ор. 7 № 1. Яркий, живой осколок танцовального быта. Миниатюрное рондо с тремя темами. «Стилизованная гамма» в начале мазурки, заимствованная из городского обывательского фольклора (ср. последний пример на стр. 187). Показательно совпадение фигуры т. 7 с аналогичной фигурой из предыдущей мазурки и из мазурки ор. 7 № 3 (опять обывательский фольклор). Динамические «украшения» — форшлаги и трели. Характерные обороты нон (тт. 9 и 10) и септим (тт. 5, 6, 32). Замечательна третья тема, построенная на органном пункте квинты альтерированной

$$\begin{matrix}-5\\+3\\+1\end{matrix}$$

субдоминантовой гармонии B-dur'a (II_7), тогда как наверху соответственный пентахорд с полуторатоном (b—c—des—e—f). Нельзя не отметить смелый вариант при повторении первой темы, внесенный в печатный экземпляр прижизненного издания самим Шопеном и имеющийся в оксфордском издании:





Тот же нотный автограф. Оборот листа

Мазурка ор. 7 № 2. В этой мазурке, в отличие от предыдущих, очень сильна роль интонаций речи. Достаточно вслушаться хотя бы в первые восемь тактов, где вздохи и мольбы так своенравно сменяются энергичным кадансом. С т. 17 — развитие жалобных интонаций. Весьма развита плагальность (например, в тт. 1—2, тт. 5—6, где натуральная доминанта a-moll'я оказывается одновременно тоникой e-moll'я; упорная плагальность в fis-moll'е средней части). Орнаментальный вариант т. 11 — см. в оксфордском издании. Тт. 13—14 — внутритональная (a-moll) модуляция в неаполитанскую (B-dur) тональность. Хроматическая модуляционность в тт. 17—24 с блужданием вокруг c, Es и d (тоничность — плагальность в отношении a-moll'я!). Трио — упорные внутритональные модуляции в субдоминанту. Терцевый тональный план всей мазурки в целом; тональные центры — a—(c)—A—fis—a.

Мазурка ор. 7 № 3. Развитая трехчастная форма с ярким эмоциональным контрастом частей. Тт. 1—4 — полифоническое обыгрывание тонической квинты. Плагальность весьма развита, равно как и другие, ранее отмечавшиеся черты фольклора (ср. мелос — «Lud» Кольберга, seryа IV, стр. 133). Проведение мелодии в басу в средней части очень выразительно и многозначительно, как всегда у Шопена в подобных случаях; наверху в это время фольклорная толчея голосов. Модуляция в репризу первой части при посредстве многосмысленного увеличенного трезвучия, связы-

вающего Des и f. Плагальный каданс в конце. Нельзя не заметить в этой мазурке зарождения черт сюжетной «поэмности» — в контрасте элегических жалоб и бодрых восклицаний, в постепенной подготовке срединной радостной кульминации, в замыкании формы к репризе первой, сосредоточенно-печальной темы.

Мазурка ор. 7 № 4. «Этюд» бытового танца с характерными синкопами оберка. Очень широкое развитие фольклорной особенности — толчеи средних голосов. «Волыночные» органные пункты, особенно в средней части, где смелость остро диссонирующих наслоений — столкновений на квинте des—as. Красочное терцевое сопоставление Des—A перед репризой первой темы.

В 1833 г. Шопен опубликовал *дуэт для ф. п. и виолончели на тему из «Роберта-Дьявола» Мейербера*, сочиненный совместно с Франкоммом, и *вариации на тему из оперы Герольда «Людовик»* (ор. 12).

Обе эти пьесы из всех произведений Шопена наиболее показательны в плане преходящего усвоения им *внешнего* духа парижской жизни и парижской модной виртуозности.

Главным стимулом господствовавшей моды была, конечно, гегемония оперы в тогдашней парижской музыкальной жизни. И если, например, оперные транскрипции Листа поднимались порой до самостоятельных образных обобщений, то рядовая продукция этого рода, конечно, не шла дальше «вышиваний по канве» (выражение Фетиса) в угоду оперным меломанам.

Противоречивость и сложность творческого пути Шопена лишний раз оттеняется тем, что композитор, недавно создавший трагические — этюд c-moll и прелюд d-moll, мог написать упомянутые пьесы, полные поверхностного изящества и карнавального блеска Парижа.

Именно таковы дуэт и вариации.[1] Это, конечно, отнюдь не значит, что они вовсе лишены достоинств и шопеновского своеобразия. Вариации и дуэт бледнеют лишь рядом с другими, великолепными и могучими созданиями Шопена. Сами по себе они отмечены не только изобретательностью фантазии, но и поэзией мысли, в которой оригинальный, напоенный фольклором дар Шопена нет-нет дает себя знать. Особо следует отметить ряд деталей вариаций. Вот они.

Тт. 1—2 интродукции — шеститоновая гамма, очень характерное явление шопеновских мелодических обыгрываний. Не менее характерны столкновения обыгрываний с гармониями.[2]



[1] Стиль вариаций ор. 12 в ряде черт напоминает стиль вариаций Анри Герца. Сравни, например, Lento вариаций Шопена с вариацией 4 из Variations brillantes ор. 51 Герца (на тему вальса Вебера) или с первым solo из его же Variations brillantes ор. 76 (на тему из Pré aux Clercs Герольда).

[2] Аналогии: конец третьей вариации, четвертая вариация (тт. 23—26) и др.

Оборот т. 15 интродукции предвещает интонации вальса e-moll (без опуса). Тт. 26—28 — хроматические секвенции по целым тонам. Вариация первая — мелодические обыгрывания темы. Вариация вторая — ритмика совсем шумановского толка и новые обильные примеры столкновений-обыгрываний. Вариация третья — чувствительный оборот в шестом такте. Вариация четвертая (финал) — отзвуки ритмов мазурки. Ges-dur'ный красочный сдвиг (тт. 33—28 от конца). Плагальный каданс в коде (тт. 11—7 от конца). Внимательно вслушиваясь в интонационный склад и фактуру вариаций ор. 12, нельзя не подивиться слуховой и эстетической чуткости Шопена. Тут достигнут подлинно парижский синтез блеска, изящества, виртуозного такта, заметно отличный и от наивного простодушия вариаций на немецкую песню и от виртуозной избыточности, пышной нарядности вариаций на тему из «Дон-Жуана». Недаром некоторые черты пианизма вариаций ор. 12 получили позднее широкое и яркое развитие в ряде парижских вальсов Шопена (ор. 34 № 1, ор. 42 и др.).

В 1833 г. Шопен опубликовал также трио ор. 8, полонез ор. 3, ноктюрн ор. 9, концерт e-moll и этюды ор. 10 (посвященные Ф. Листу).

Последняя публикация — весьма важная веха на пути творчества Шопена. Как я уже показывал, этюды возникли не в качестве абстрактных технических выдумок, а путем обобщения особенностей шопеновского пианизма в целом. Крайне существенно при этом, что Шопен отнюдь не видел в своих этюдах лишь технические упражнения, напротив, они заняли одно из центральных мест в его творческом наследии. Шопен резко повернул понимание фортепианного этюда от задачи упражнения, технической тренировки к задаче краткого, лаконического, но полноценного художественного опыта, т. е. к тому понятию «этюда», которое существует у живописцев. Это доказывается не только высоким художественным уровнем этюдов, но и их *содержанием:* ведь в сентябре 1831 г. Шопен выразил свои скорбно-героические чувства патриота не в полонезе, не в мазурке, а именно в *этюде* c-moll. Сочетание сложных технических проблем с глубиной содержания — вот несравненная особенность шопеновских этюдов, совершенство которых в данном плане никем не превзойдено. Именно поэтому выход из печати этюдов ор. 10 знаменует окончательное преодоление тех элементов внешней, поверхностной виртуозности, которые иногда ощутимы в произведениях Шопена более ранней поры.

Из *этюдов ор. 10* некоторые (как, например, №№ 1, 5, 8, 11), вероятно, возникли до 1831 г., другие же (как №№ 3, 10, 12) были, несомненно, сочинены после творческого перелома. Прежде чем перейти к разбору музыки этюдов, взглянем на их пианистическую «технологию». При сравнении этюдов Шопена с этюдами Клементи, Крамера, Гуммеля и других — громадное расширение технических возможностей и романтическая трактовка техники бросаются в глаза. Но при сравнении с этюдами Тальберга (ор. 26) и особенно с этюдами Листа («12 этюдов высшей трудности», 1837, выросших из «упражнений», 1826) классические устои пианизма этюдов Шопена становятся совершенно ясными.

Этюды ор. 10 посвящены прежде всего следующим проблемам пианистической техники:

Этюд № 1 (C-dur): широкое растяжение кисти правой руки на основе плавного мелодического движения. Этюд № 2 (a-moll): триумф новой шопеновской аппликатуры (перекладывание пальцев), которая преследовала основную цель — добиться певучего legato даже при самых сложных фигурах. Этюды № 3 (E-dur) и № 6 (es-moll): протяжный мелос и ровный фигуративно-орнаментальный аккомпанемент. Этюд № 4 (cis-moll): беглость и независимость пальцев. Характерно, между прочим, совпадение технических фигур этого этюда с фигурами из финала a-moll'ного (ор. 85) концерта Гуммеля:



Этюд № 5 (Ges-dur): техника черных клавишей (см. Письма, 189) и весьма свойственных Шопену ломаных арпеджий. Этюд № 6 (es-moll): легато среднего голоса, плавность длительных колебаний звучности. Этюд № 7 (C-dur): плавность и легато репетиций в двойных нотах. Этюд № 8 (F-dur): legato широких гаммообразных волн. Этюд № 9 (f-moll): растяжение кисти левой руки в плавном аккомпанементе. Этюд № 10 (As-dur): гибкость кисти правой руки в колебательном движении, независимость рук, разнообразие «штрихов» (фразировка, legato, staccato). Этюд № 11 (Es-dur): растяжения арфообразных арпеджий. Этюд № 12 (c-moll): текучесть и выносливость в разнообразных пассажах левой руки, координация пунктированной мелодики и фона.

Направленность техники во всех этюдах, несмотря на их громадное разнообразие, — едина. Она исходит из романтических основ наиболее высокой для того времени пианистической виртуозности: растянутые аккорды, скачки, широкий охват регистров, полнота и чувственное очарование звучности и т. п.; но при этом старается не отбросить, а напротив, сохранить все лучшие черты старой школы — тонкую пальцевую игру, логическую детализацию звука, реальное (а не педальное) легато и т. п., никогда не жертвуя этими чертами ради суммарных декоративных эффектов. Следовательно, и в данной области Шопен не принимает романтических крайностей.

Перейдем к краткому обзору музыкального содержания этюдов.

Этюд C-dur. Великолепный образец усвоения и претворения Шопеном традиций баховской эпохи. Бах дан сквозь дымку романтическо-трепетного восприятия органных храмовых звучаний. Превосходно и самобытно стилизованы наслоения гармоний на басовых октавах, столкновения функций и секвенции, окружения C-dur'а, плавные нарастания и убывания гармонических напряжений. Тут прослеживаются глубокие связи Шопена со старой классикой, всегда служившие ему защитой от натиска «растрепанного» крайнего романтизма.

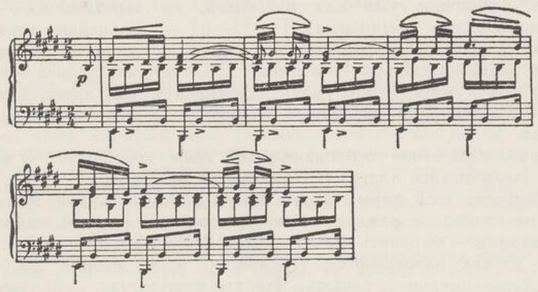
Сочетание баховских традиций с колоритной романтикой (красочность растянутых до нон, децим, дуодецим трезвучий и септаккордов) в этюде C-dur совершенно замечательно.

Перед нами волнующая поэзия гулких, торжественных и стройных раскатов звуков под сводами. Из деталей отмечу богатые альтерации субдоминанты в конце.

Этюд a-moll. Здесь шопеновские хроматизмы, когда-то хаотичные в сонате *c-moll*, не мирившиеся с диатонизмом польской песни, подчинены ясному замыслу. Самые смелые сочетания кажутся естественными, благодаря логике *мелодического движения*, благодаря рельефности формы. А таких смелостей сколько угодно. Голосоведение раскрепощено изолированными аккордовыми бликами, переченьями и т. п. В т. 1 (вторая четверть) и дальше мажор сталкивается с минором, а акценты четвертей поднимаются по увеличенному трезвучию, в т. 7 (последняя четверть) с V_7 E сталкивается нота eis. В т. 18 чередование гармоний Ia—III_6 A—Ia (!), в т. 19 столкновение cis с c на V_7 F и т. д. — на каждом шагу. В средней части этюда (особенно в тт. 25—30) столкновения становятся еще более дерзкими. Эти места, равно как и конец этюда (тт. 5—4 от конца), почти что «линеарны», настолько мелодическая логика движения и секвенций преобладает в них над гармонической. Но в том и величие зрелого мышления Шопена, что оно остается стройным и идеально ясным всегда.

Сквозь сплошной хроматический поток все время звучат плагальные и натуральные гармонические обороты фольклорного характера. В этом единстве обаятельная двупланность образа — песни и пронизывающих ее журчаний (как бы «поющего пейзажа»). Перед репризой первой «темы» примечательно развитие доминанты — фактор формы, восходящий к венским классикам и примененный, как мы видели, уже в полонезе d-moll. Он же гораздо более ярок в следующем этюде.

Этюд E-dur. Если вышеразобранный этюд c-moll (ор. 10 № 12) трагичен, то этот полон ласковой грусти и вспышек драматизма. Оба они, без сомнения, связаны с впечатлениями гибели польского восстания. По свидетельству Гутмана, Шопен считал тему этюда E-dur своей лучшей мелодией. В самом деле, она необыкновенно выразительна:



Бас — «волыночные» смены тоники и доминанты. Синкопы активизируют ритмику (и в спокойных пьесах Шопена можно нередко заметить

танцовальные импульсы). Мелодика национальна и романтична. Ласково-убеждающий «разговор», «речь», разрешенная в идеально певучие формы мелоса, покоряют с первых же тактов. Никакой речитативной «амузыкальности», и, вместе с тем, мы чувствуем каждое эмоциональное движение, множество оттенков «говорящего голоса». Весьма характерны: остановка на доминантсептаккорде (т. 1), движение дальше на терцию тонического трезвучия, подъем к колоритному нонаккорду (т. 3), опускание и перенос верхней терции нонаккорда в средние голоса, а затем разрешение в тонику на слабом времени. Кстати сказать, в приведенном отрывке очень ясна полифункциональная сущность нонаккорда V ступени: стремление из доминанты в субдоминанту, приведшее исторически к сглаживанию функциональных различий. Замечательно преодоление тактовой схемы: мелодическая дуга замыкается пятым тактом, и следующий трехтакт (до восьми тактов) занят новым материалом. В дальнейшем (т. 9 и последующие) восьмитактовая схема вовсе нарушается свободным развитием песенности.

Выразителен новый подъем к терции тоники в тт. 16—17 и характерны плагальные обороты тт. 18—20 (осторожный уход с тонического квартсекстаккорда!). На т. 21 заканчивается первый период развития этюда, полный лирического тепла и вместе с тем еле уловимой грусти.

Начинается оживленный переходный второй период, где интонации ласково-убеждающие переходят в твердые, почти упрямые. Появляется H-dur, сменяется cis-moll'ем. В дальнейшем — вплоть до т. 42 — подготовка H-dur'ной доминанты E-dur'а. С т. 30 — начало динамического нарастания терцевых комплексов и «аккордов томления». С т. 38 — весьма действенное crescendo при посредстве уменьшенных септаккордов, разбитых на уменьшенные квинты. На момент все замутилось в этих стремительных, зигзагообразных движениях тритонов. Но в т. 42 появляется доминанта (именно доминанта, а не самостоятельная тональность H), затем всячески укрепляемая, а с т. 46 по т. 53 — динамически снижаемая уменьшенными септаккордами (типичное уже для классиков, но выполняемое Шопеном своеобразно затухание доминанты). Тт. 53—61 — дальнейшее динамическое diminuendo доминанты, чередующейся здесь с субдоминантами E и H, и, наконец, переходящей (pp !) в тонику E — репризу первой темы. Итак, с т. 21 все шло к тому, чтобы развить доминанту как яркий фактор драматической кульминации, как порыв, спадающий и как бы не получающий разрешения.

В репризе изложение первоначальной темы *сокращено*. В конце она замирает, заканчиваясь *плагально*-тоническим кадансом.[1]

Родственность этой формы форме этюда c-moll очевидна. И там и тут, несмотря на громадное различие в настроении и характере, едина тенденция содержания — выразить мучительную бесплодность порывов, которые в первом случае разрешаются трагически, а во втором растворяются в светлой, примиряющей печали. Что это именно так, — подтверждается

[1] В дальнейшем буду называть подобные кадансы в подобной ситуации «кадансами спада».

позднейшими произведениями Шопена, в которых подготовка и наступление «каданса спада» осуществлены очень ярко.[1]

Этюд cis-moll — опять стихия шопеновских мелодических обыгрываний и хроматизмов. Из них весьма любопытны секвенции тт. 29—32, обыгрывания т. 35 и последующих



где уменьшенные септаккорды снабжены мелодическими «наростами» доминантсептаккордов (см. ноты, обведенные кружками). Дальше (с т. 41) выразительный образец шопеновского двухголосия. Тт. 47—50 — пример характерных для Шопена хроматических секвенций по терциям.[2]

Отмечу еще коду этюда с ее органным пунктом тоники и фрагментом двухголосия с ярко развитой мнимой полифонией. Интонационные элементы этюда с их бегом тревожного «вечного движения», прерывистым пульсом пауз, эмоциональными акцентами и фанфарными вскриками — сливаются в типичный драматический образ, страстность которого все время сдерживается, но тем сильнее взрывается перед концом.

Этюд Ges-dur. «Изобразительность» (в смысле выбора внеречевых, журчащих и звенящих интонаций) господствует почти всецело. Голос человека ощутим лишь моментами. Последовательная пентатоника и широко развитая плагальность. В тт. 8—9 ход Ves — I Ges ясно указывает на то, что Ges и es даны уже как варианты единой тоники. Тт. 17—18 и другие аналогичные — сравни рондо op. 16, тт. 53—56 (не считая интродукции).

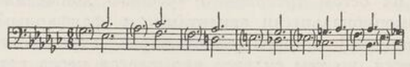
Ярко сделано окружение Des-dur'а (как доминанты Ges) в середине этюда. После ряда хроматических гармоний, уводящих от Des (с т. 25) и снова приводящих к его доминанте, — с резким сжатием ритмического

[1] В качестве поясняющих примеров (доказывающих от противного) приведу следующие: *Бетховен* — Largo сонаты op. 10 № 3. Имеется большое quasi-романтическое нарастание перед кодой, каданс которой отчасти напоминает каданс спада благодаря затиханию и элементам субдоминанты; но, во-первых, это нарастание уравновешено до известной степени аналогичным, но меньшим нарастанием в конце первого раздела части, во-вторых, часть заканчивается новым материалом, в-третьих, это конец лишь части, а не целого произведения, в-четвертых, интонационное содержание тут совсем иное. *Бетховен* — соната op. 57, финал. В середине части имеется подготовка, появление и затухание доминанты; но после этого следует новый период мощного развития. Подобных примеров можно было бы привести десятки. Они ясно показывают, что Шопен, заимствуя у классиков, прежде всего у Бетховена, некоторые особенности затухания доминанты, придает, однако, этому затуханию совсем новое образное содержание — мучительной невыполнимости романтических чаяний.

[2] Аналогии у Шопена: трио op. 8 (финал, тт. 48—42 от конца), болеро op. 19 (тт. 79—83), рондо op. 16 (тт. 37—38), прелюд op. 28 № 16 (тт. 32—33), полонез-фантазия op. 61 (тт. 238—241). Еще более оригинальная хроматическая секвенция — по секундам — вальс op. 34 № 3 (тт. 9—16).

масштаба, — последний, по достижении доминанты Des, внезапно расширяется, как бы расплывается, а когда вступает IDes (т. 41), то она воспринимается неустойчиво, не как тоника, а как доминанта Ges-dur'a. Прототип пассажей тт. 37—38 — еще в фантазии ор. 13 (т. 12 от конца Andantino). Интересны в различных местах этюда кварто-квинтовые столкновения функций.

Этюд es-moll. Тут, напротив, повсюду человеческий голос, «речь», интонации вздохов, мольбы, томительных сомнений и надежд. Возвышенная, полная сосредоточенного раздумья элегия. Вместе с тем, перед нами своего рода уникум обыгрываний, орнаментики, смелости гармоний, внутритональных модуляций. Здесь Шопен весьма далеко уходит от музыкального стиля даже позднего Бетховена. По-новому использованы и средства *добетховенского* орнамента[1] для создания истинно романтических образов томления, хроматической неопределенности, мечтательности. В тт. 1—16 многократно перетекают T—S—D—T. Но колебания функций обогащены и усложнены орнаментом. С первого же такта квинта тонического трезвучия (b) обыгрывается в басу нотами a и ces, и эта характерная орнаментальная фигура удерживается на протяжении всего этюда. В результате: 1) мнимо-полифонические долгие ноты в басу

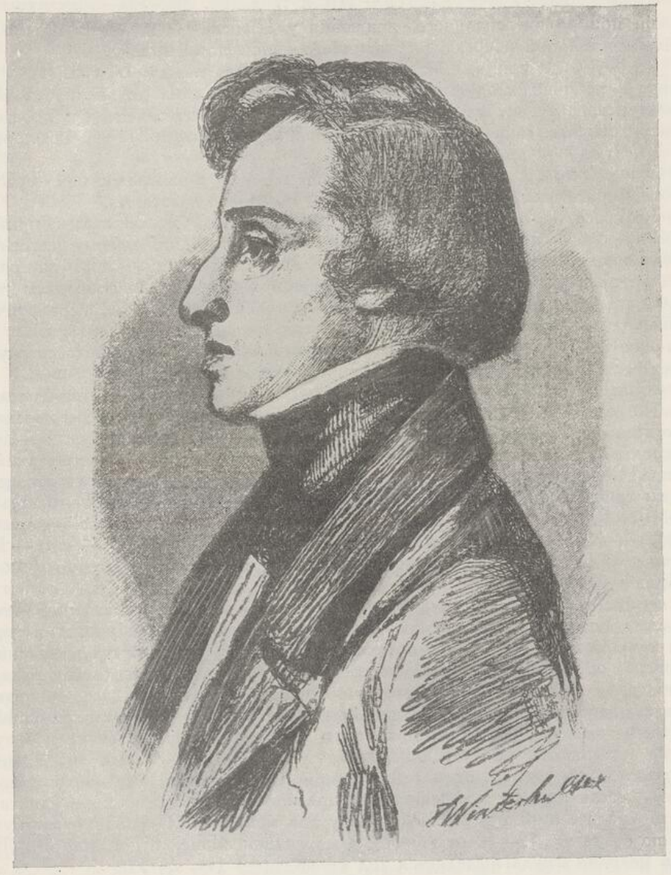


и 2) чрезвычайное усложнение гармонической ткани, испещрение ее хроматизмами, предъемами, столкновениями и т. п. Вот новый после этюда a-moll блестящий пример мастерства и ясности в овладении избыточной хроматической орнаментикой, которые столь свойственны зрелому мышлению Шопена. Романтически томителен уменьшенный септаккорд (вместо тоники) в четвертом такте. Выразительны параллельные терцквартаккорды в т. 8, переченья в тт. 29—31. Особо замечательна средняя часть этюда; тут упорные полифункциональные сочетания, объясняющиеся опять-таки импульсами *мелодической* логики. Достаточно указать на следующий отрывок:



где в первом такте сталкиваются D и T B-dur'a, в третьем такте — D и T C-dur'a и т. п. В тт. 21—24 не менее, если не более яркая полифункциональность, равно как и дальше. Интонационный характер этих тактов предвещает среднюю часть Largo сонаты h-moll. В тт. 29—31, помимо

[1] Вспомним прелюдию Баха es-moll (I том «Wohltemp. Klavier»).



ШОПЕН

С рисунка Ф. Винтергальтера (1847)

перечений, весьма выразительные секундаккорды V_{6_5} des (= $IV_{6_{5м}}$es) — — II_2 es — V_{6_5} es (= $IV_{6_{5м}}$ f) — II_2f и т. д. Тт. 29—39 — замечательно яркий пример внетонального движения у Шопена (модуляция по краям тональностей при посредстве различного вида септаккордов).

Тт. 7—6 от конца — характерное колебание между D и S. Т. 5 от конца — побочная модуляция в A-dur,[1] основанная на двузначности неаполитанского трезвучия (II^{-1}) es-moll'я. Заканчивается этюд в просветленном мажоре (вспомним опять прелюдию Баха es-moll), как ноктюрны b, cis, этюд a и др.

Этюд C-dur. Этот блестящий этюд, полный жизнерадостной моторности, вернее всего, был сочинен еще до польского восстания.

По своей простоте и ясности он может служить классическим примером широкого применения альтерированных аккордов, преимущественно субдоминантовой группы, и внутритональных модуляций. C-dur ни разу не нарушается радикально, но испещряется крайним разнообразием тональных расширений и окружений. Из деталей отмечу т. 22 (хроматический подъем в правой руке) и последующее окружение доминанты C-dur'a, а также т. 43 (весьма своеобразное обыгрывание ноны нонаккорда сверху). Тт. 4—3 от конца предвещают своей фактурой скерцо сонаты b-moll.

Этюд F-dur. Очевидно, навеян светлыми и отрадными образами сельской природы. Широкое развитие quasi-пентатонических обыгрываний и органически связанной с ними плагальности (см. особенно тт. 9—10). В средней части — мелодические обыгрывания, аналогичные обыгрываниям этюда cis-moll № 4. В т. 18 от конца — обыгрывание, предвещающее конец этюда F-dur ор. 25. Тональный план этюда (F—C) — (F—d. . .) — (F—B. . .F) отличается простотой и ясностью рондообразной формы. Отмечу еще заключительный каданс V_6d — Id (= VI F) — V_7F — IF с его объединением терцевых тональностей (сравни кадансы скерцо b-moll, баллады As-dur).

Этюд f-moll. Интонации прерывистой, взволнованной, тревожной речи переданы поразительно сильно: тема этюда — несомненный прототип первой темы сонаты b-moll. Примечателен целый ряд особенностей мышления Шопена: остинатные фольклорные басы, мнимая полифония (левая рука), свобода голосоведения (там же), обильная плагальность (все развитие этюда плагально-тонично), «стилизованная гамма» в мелодии, мелодические обыгрывания (особенно ярко в тт. 9—8 от конца), развитие и затухание доминанты в середине, плагальный каданс спада в конце, выразительное двухголосие. Драматизм этого этюда, его характерная форма заставляют с уверенностью предполагать, что он был написан после этюда c-moll. Из деталей отмечу два момента: 1) сравни страстную линию октав тт. 15—12 от конца с аналогичной линией в прелюде d-moll; 2) в мелодии этюда выделяется ход c—as—g—f (тт. 2—3).[2]

[1] es-A находятся на расстоянии тритона. Позднее модуляционный ход тритона был оригинально и блестяще применен Шопеном в этюде F-dur ор. 25.

[2] Аналогии у Шопена: вальс ор. 34 № 2 (т. 25), мазурка ор. 67 № 4 (тт. 31—32), тарантелла (тт. 98—99), рондо ор. 16 (тт. 1—4) и др.

Аналогичное можно сказать и о следующем этюде — *As-dur.* Этот этюд хотя и не носит никаких следов трагизма (господство «пейзажной изобразительности», как и в этюдах Ges-dur, C-dur, F-dur), однако чертами своей формы (развитие и затухание доминанты, плагальный каданс спада) относится, очевидно, к послереволюционному периоду творчества Шопена, будучи в известном отношении близок этюду E-dur (ор. 10 № 3).

Поражает гениальное совершенство формы этюда As-dur. Он распадается на несколько периодов, с ясным функциональным значением каждого. Тт. 17—28 — движение от терцевой вариации тоники (E-dur = Fes-dur) к субдоминанте (Des-dur — des-moll). Тт. 29—43 — движение от терцевой вариации субдоминанты — A-dur'a (A-dur — неаполитанская ступень As-dur'a!) к окружению, развитию и затуханию доминанты As-dur'a. Замечательно в тт. 43—49 наслоение диссонирующих гармоний на органном пункте доминанты с громадным расширением ритмического масштаба. После цепи спускающихся септаккордов (тт. 51—53) энгармоническая субдоминанта приводит к I_{6_4} As — началу репризы.[1]

После некоторого развития темы в репризе (выявлен f-moll = VI As!) этюд оканчивается кадансом спада с минорной плагаликой.

Таким образом, тональный план этюда не только показателен своей динамикой для второго периода творчества Шопена, но замечателен также ясностью логики (расширенный каданс) и широким использованием терцевых параллельных тональностей (As — E — Des — des — A — доминанта As — As — f — As). Не буду распространяться о деталях этюда — хроматизации лада, свободе голосоведения, элементах фольклора — остинатных басах, обыгрываниях (см. напр., т. 2), отдельных интонациях (см. напр., интонации мазуровидного типа в т. 8 и др.), — так как всех подобных постоянных черт я уже касался в связи с другими сочинениями Шопена.

Этюд Es-dur. Звукоизобразительность журчащих арпеджий, конечно, типична для круга образов виртуозного пианизма 30-х годов. Тональный план тонично-плагален (Ces и es — тоника, f и As — субдоминанта); перед репризой развитие доминанты. Итак, обычные черты — налицо. В мелосе характерные обыгрывания (см. тт. 1—2 или 18—19, где дан фрагмент будущей орнаментики экспромта-фантазии). В т. 25 и его репризной аналогии примечательны средние подголоски — обыгрывания. Мелодическое движение голосов постоянно порождает своеобразные комплексы, например, $V_{6\ 5}^{+7\ +5}$ (четвертая восьмая третьего такта) или столкновение a и as в тт. 2 и 10,[2] или диссонансы противоположного движения

[1] Показательна роль квартсекстаккордов у Шопена: будучи и тут наследником классического мышления, он, опять-таки, мыслит своеобразно; у Шопена часты случаи затухания I_{6_4} (аналогия затуханию доминанты). Вот еще три ярких примера: этюд E-dur ор. 10 № 3 (т. 17 и последующие); этюд As-dur ор. 25 № 1 (т. 27 и последующие); этюд Ges-dur ор. 25 № 9 (т. 33 и последующие). Затухание тонических квартсекстаккордов у Шопена является *частью* затухания доминантовой сферы. В этом затухании выражена романтика гармонии Шопена.

[2] Аналогии у Шопена: этюд ор. 10 № 6 (т. 18 и др.); соната h-moll ор. 58 (третья часть, т. 28; оксфордское издание); этюд cis-moll ор. 25 (т. 5 от конца); прелюд ор. 28 № 15 (т. 28 от конца).

(тт. 17—18, 21 и др.) и т. д. и т. п. Во всех этих деталях властные притязания шопеновской *мелодической* логики, которая сплошь и рядом подчиняет себе, — разумеется, не насилуя, — логику гармоническую. Отмечу еще гармонии тт. 40—42 (чередование «аккордов томления» и доминантсепт-аккордов) и свободу голосоведения (постоянные увеличение и уменьшение числа голосов). Такая свобода всегда остается именно свободой, а не произволом, т. е. нарушением, а не игнорированием «строгого» голосоведения. В неизменной заботе о ясности и логичности голосоведения проявляет себя Шопен-классик.

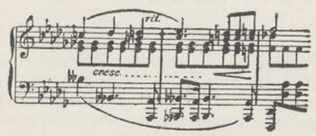
Об *этюде c-moll* см. на стр. 249—251.

В 1834 г., возможно в 1835, Шопен написал свой первый, опубликованный при его жизни полонез (если не считать самых ранних опытов) — cis-moll op. 26. В 1834 г. им были также опубликованы: фантазия op. 13, краковяк op. 14, три ноктюрна op. 15, рондо op. 16, мазурки op. 17, вальс op. 18 и болеро op. 19. Итак, нам предстоит вкратце заняться полонезом, ноктюрнами, рондо, мазурками и болеро.

Полонез cis-moll op. 26 (посвящен Дессауэру) составляет как бы переходное звено между прежними, юношескими полонезами и последующими, выдержанными в духе героики или триумфальной праздничности.

В полонезе *cis* еще нет грандиозной монументальности последующих, фактура его сравнительно скромна, сдержанна. Но интонационное богатство уже много обещает: воинственный драматизм представлен фанфарами, ритмом тяжелых шагов-втаптываний, лирика — чудесной искренностью музыкальной «речи».

Весьма выразительна мелодия тт. 5—12, образ страстного лирического порыва и горестного скорбного заключения (т. 11 — *динамические* мордент и форшлаг!). Мелодика тт. 34—37 — явно фольклорного характера, к тому же с «волыночным» басом. Мелодический оборот т. 1 второй (Des-dur'ной) части также построен на фольклорном обыгрывании. Весьма существенна в полонезе роль мелоса «стилизованной гаммы» (см. мелос обеих частей). В тт. 9—16 второй части типичное для шопеновской песенности нарушение внутренней симметрии восьмитакта. С т. 17 второй части начинается диалог баса и дисканта, уже предвещающий этюд cis-moll op. 25. Роль «аккордов томления» тут велика (тт. 17—20 — окружение «аккорда томления» обыгрываниями и задержаниями). В тт. 31—33 — блестящий образец шопеновской мелодической логики, смело нарушающей и гармоническое «благозвучие» и наиболее «естественные» функциональные связи.



Ноктюрны op. 15 продолжают кристаллизацию драматической контрастности, свойственной этому жанру у Шопена.

В *ноктюрне F-dur* контрастность созерцательной лирики с изящными колоратурами и бурной тревоги выражена чрезвычайно ярко. К тому же этот ноктюрн любопытен другими моментами. Первая часть его — единственный у Шопена пример «квартетного», почти что нарочитого, четырехголосия с функциональным мелодическим своеобразием каждого голоса при чрезвычайной свободе голосоведения. Примечательно в этой части сочетание диатонического мелоса (интонации фольклора) с изысканным хроматическим сопровождением. Отмечу также вариации орнамента в экспозиции и репризе первой темы. В бурной средней части ноктюрна с ее рокотом волн или вихря характерна роль «аккордов томления», которые, впрочем, фигурируют и в первой части.

Ноктюрн *Fis-dur* — один из лучших ноктюрнов Шопена. Форма — чрезвычайно рельефная. Контраст частей (ласкающе мечтательная и вместе с тем почти речитативно выразительная первая часть[1] противопоставлена второй — взволнованной, чуть тревожной), вариационная орнаментика в репризе первой части, развитие и затухание доминанты в подходе к этой репризе, замирающая кода с типичными плагальными диатоническими обыгрываниями — все это делает ноктюрн *Fis* очень волнующей пьесой, полной ярких образов романтического мироощущения.

Мелодика ноктюрна весьма характерна:



Яхимецкий,[2] метко сопоставляя эту тему с другими темами Шопена, выделяет некоторые типичные черты. В самом деле, темы ноктюрна Des-dur и первой части сонаты h-moll:



обнаруживают разительное сходство с темой предыдущего примера. И дело тут даже не столько в интонационных совпадениях или аналогиях, сколько в общем характере. Подобные дугообразные мелодии с опусканием,

[1] Повторяю, что в полной мелодизации речевых интонаций — один из секретов очарования музыки Шопена! Эстетическое понимание музыкального искусства как языка чувств, изумительный мелодический дар и мудрое отвращение к романтическим крайностям позволили Шопену, как и нашему Глинке, создать мелос, обладающий речитативной экспрессией без «музыкальной» дробности и мелодической текучестью без легкомысленно-бездумной чувственности, например, Россини. В этом была одна из величайших исторических заслуг славянских композиторов (позднее — Чайковского). Они создали новый тип мелоса, опираясь на богатейшие возможности родного фольклора.

[2] Fr. Chopin, 57.

подъемом и спадом назревали в творчестве Шопена и раньше. Укажу, для примера, на первую тему полонеза ор. 22, на вторую тему первой части концерта f-moll, на Ges-dur'ную тему вальса ор. 18. Но лишь в приведенных примерах этот тип мелоса достигает совершенства. Здесь стремление сделать мелодию «невесомой», «воздушной», преодолевающей вокально-регистровую связанность путем широкой интервалики и волнообразного, не напряженно драматического, а созерцательно-лирического устремления мелоса ввысь. Такая фактура мелоса весьма присуща мышлению зрелого Шопена.

Возвращаясь к ноктюрну Fis, отмечу характерную для него игру мажорно-минорных красок. Орнамент т. 11 и аналогичный в репризе — прекрасные примеры динамики мелких нот у Шопена. Весьма тонки гармонические и мелодические эффекты с т. 17. Квинтоли и полиритмия правой-левой рук в средней части чрезвычайно выразительны и уместны. По типу мнимой полифонии фактура этой части предвещает фактуру C-dur'ного и fis-moll'ного прелюдов. Яркое впечатление взволнованности, неустойчивости достигается дальше длительным V_2 A и (в конце средней части) «трением» октав d и cis. В репризе отмечу расширение масштаба перед кодой (т. 7 от конца и ближе) и секвенцию ломаных больших терций в т. 6 от конца. Широкое ($3^1/_2$-октавное) регистровое расстояние в последнем такте есть также момент романтической «дематериализации» звучности (а не рационалистического абстрагирования, как это бывает у Бетховена — см., например, конец второй части сонаты ор. 28 или концерт для ф. п. ор. 58, финал, начало второй темы).

Ноктюрн g-moll — весьма популярный — наиболее примечателен, пожалуй, своей второй частью (religioso) — редким примером культовых интонаций у Шопена. Впрочем, в самом характере музыки и тут мало культового.

Натуральные лады этой части соприкасаются с натурально-плагальными — диатоническими и хроматическими — оборотами первой части. Вот, кстати, благодарный материал для разработки проблемы воздействия народного на культовое, проблемы, затронутой в свое время В. В. Стасовым в его известной статье «О некоторых формах нынешней музыки». Ритм первой части восходит к ритмике мазурок (см. также интродукцию краковяка ор. 14). Во второй половине первой части ноктюрна Лейхтентритт [1] усматривает бетховенские принципы разработки и ссылается на первую часть сонаты Бетховена ор. 28. Однако раздробление темы применено Шопеном не столько для самостоятельной разработки, сколько для сжатия ритмического масштаба (как обычно) перед репризой, которую здесь заменяет новый материал — religioso. Эта последняя особенность делает ноктюрн своеобразным, но отнюдь не выпадающим из основного направления послереволюционного шопеновского мышления: линия спада после кульминации нарастания опять-таки вполне отчетлива. Очевидны жанровые элементы ноктюрна, подобные интонационным «зарисовкам» ряда мазурок. Но жанровость в итоге все же поглощается романтическим

[1] См. «Analyse...», 1, 17.

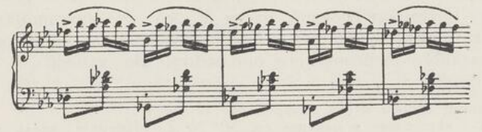
образом одинокой души, ищущей успокоения и умиротворения. Весьма любопытен тональный план ноктюрна: в первой части (тт. 1—50) — g — B — d (следовательно, движение к доминанте); в средней части — [G] — [h] — Fis и затем окружение доминанты Fis, которая затухает перед началом третьей части. Третья часть, однако, начинается не в Fis, а в F-dur'е с натуральными оборотами (a-moll и d-moll); следовательно, доминанта Fis энгармонически-плагально разрешается в тонику F. Оканчивается же ноктюрн в G-dur'е!

Рондо Es-dur ор. 16 (с двумя темами) не отличается чертами, присущими творчеству Шопена после 1830 г. Его несколько поверхностный блеск не может поэтому особенно увлекать рядом с потрясающими шопеновскими образами, возникшими после восстания. Тональный план рондо (Es — As — Es — B — Es) имеет свою аналогию еще в рондо ор. 5. Рондо ор. 16 начинается в c-moll'е (интродукция), а заканчивается в Es-dur'е. Подобная особенность окончания в иной тональности характерна для позднейшего Шопена. Ближайший пример — болеро. Позднейшие — скерцо b-moll и фантазия f-moll. Эта особенность служит целям романтического «просветления», а в плане музыкальной логики указывает на терцевое объединение тональностей.

Отмечу некоторые детали. Тт. 1—12 интродукция — плагальные внутритональные модуляции (в c-moll'е и b-moll'е) и движение от c-moll'я к Ces-dur'у через es-moll. Начало più mosso — образец хроматических обыгрываний трезвучия:



тут уже прообраз воинственных, тревожных басовых рокотов из ряда позднейших полонезов Шопена. Тт. 15—16 più mosso — скрытая целотонная гамма в пассаже правой руки. В конце интродукции — подготовка начала рондо путем развития и затухания доминанты. Начало рондо — пунктированные ритмические группы, напоминающие ритмику и интонации польских мазурок. Тт. 23—24 рондо — септимы (сравни побочную тему фантазии f-moll!). Тт. 45—48 — очень колоритный пример диатонических обыгрываний:



Вторая тема — ритмика, фольклорность. Т. 107 — параллельные кварты и терции, предвещающие аналогичный эффект тт. 200—205 полонеза-фантазии. Перед репризой первой темы — традиционный спуск хроматической секвенции уменьшенных септаккордов. Прекрасны — подготовка

коды и сама кода рондо: окружение Es-dur'а, светлые диатонические (плагальные) обыгрывания темы (т. 33 и последующие от конца), затем нарастание с кадансами в Es (редкая у Шопена «репетиционная» техника), затихание на Ces [1] (припомним роль его в интродукции), хроматическое движение в тонику. Все это так свежо, что заставляет вспомнить о финале концерта f-moll.

Из четырех мазурок Шопена ор. 17 три первых просты и лаконичны по формам.

Мазурка B-dur весьма танцовальна. Вместе с тем, это чудесный по яркости образ польского темперамента, более того — польского духа с его воинственностью и изяществом, блеском и юмором. Из деталей отмечу подголоски в первой части и гармоническую вариационность в тт. 17—24,[2] а также весьма выразительную мелодику мазура во второй части: септимовые скачки, столкновения в басу, капризная ритмика, динамические мелизмы — форшлаги и мордент.

Мазурка e-moll. Первая тема вызвала своими лирическими акцентами (тт. 1—4) немало реминисценций в музыке салонных танцев конца XIX и начала XX веков. Т. 11 — колористический, но обусловленный движением мелоса терцдецимдоминантаккорд. Тт. 23—24 — типичное для Шопена хроматическое обыгрывание. Ритмика т. 25 и других (правая рука) типична для польских мазурок.[3]

Особо любопытен фольклорный стоячий бас g в середине мазурки, над которым ползают хроматическими секстами средние голоса.

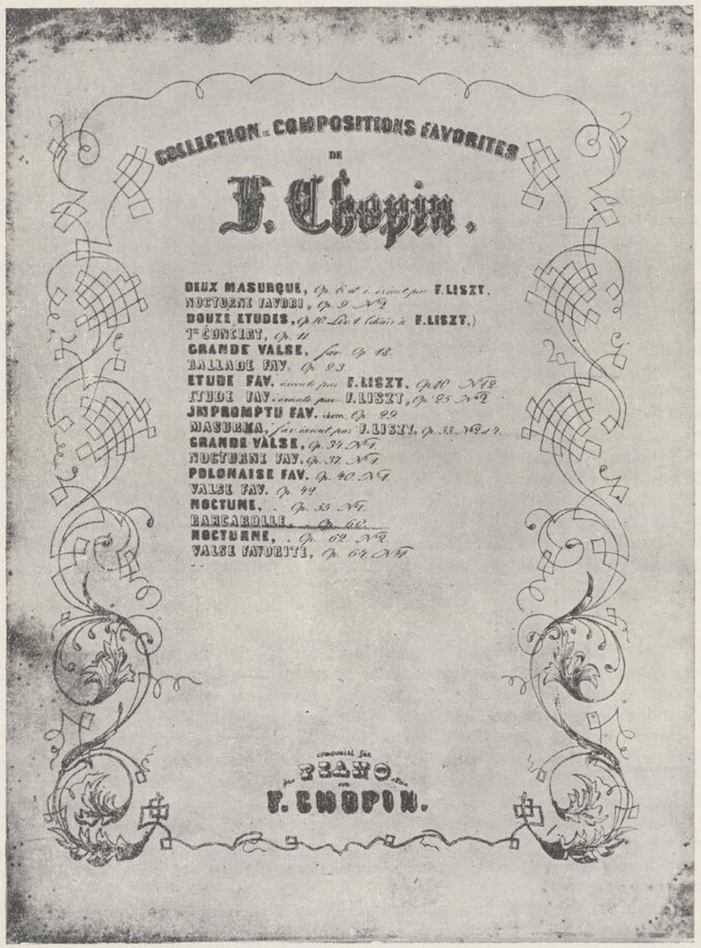
Мазурка As-dur. Одна из танцовально-бытовых зарисовок. Ясная тоническая конструкция (As — E). Элементы фольклора четко выражены. Характерны: нарочитые повторения коротких фразок и синкопическая ритмика начала, повышенная IV ступень в т. 18 и других, весьма оригинальная «стилизованная гамма» в средней части (ритмика!) на органном пункте fis (доминантовое окружение доминанты E-dur'а).

Мазурка a-moll. Одна из оригинальнейших у Шопена. Первая «мазурка-поэма», если не считать ор. 7 № 3. Речевой характер интонаций первой части несомненен, равно как и сюжетность формы в целом. В первой части Шопен находит выразительнейшие интонации вздохов, жалоб и как бы причитаний. В ладовом смысле замечательны начало и окончание мазурки неустойчивыми аккордами (II_2a... VI_6a). Гармонии тт. 5—13 дают характерное *тоническое* (a — C) и *плагальное* (h — H — B) развитие a-moll'я. Орнамент первой части с его вариационно-динамической ролью «украшений» может служить превосходным примером интонационно-действенного шопеновского орнамента. Во второй части басовые

[1] Сравни конец второй части мазурки ор. 17 № 4.

[2] Аналогия — *«кукушка»* в мазурке ор. 30 № 2. Напомню, сколь широкое развитие получила гармоническая вариация, как яркое средство колорита, в дальнейшей истории музыки.

[3] Аналогии *у Шопена* в мазурках: ор. 17 № 4 (средняя часть), ор. 24 № 2 (средняя часть), ор. 30 № 2 (средняя часть), ор. 33 № 2 (№ 3 по изданию Петерса), ор. 41 № 4 (№ 1 по изданию Петерса), ор. 50 № 3 (средняя часть), ор. 56 № 1.



Обложка нот «Любимые произведения Ф. Шопена»

квинты, в самом деле, очень напоминают о волынках. Примечательна кода мазурки (с т. 25 от конца). Здесь на непрерывном до конца органном пункте проходят гармонии:

$$Ia - IV_7^{+1}{}^{+3}\,a - IV_7^{+1}\,a - VII_{7г}\,a - VII_{7г}^{-3}\,a\,(=IV_7^{+1}\,d) - VII_{7г}\,d$$

$$(=V_{2н}^{-5}{}^{-7}\,a) - IV_7^{+1}{}^{+3}\,a - II_7\,a - IVa - Ia \text{ и т. д.},$$

развивающие опять-таки *плагальность*. Депрессия в коде связывает эту мазурку с образным направлением творчества Шопена после 1831 года.

Болеро ор. 19 — весьма любопытная попытка Шопена писать в испанском духе. Некоторые (например, Никс, Биду) совершенно отрицают испанский характер болеро Шопена, называя его «переодетым» полонезом. Другие (например, Яхимецкий) считают, что Шопен в своем болеро схватил суть испанской музыки. Истина, на мой взгляд, лежит посередине крайних мнений. В più lento и в начале Allegro vivace действительно слышатся отзвуки ритмов и интонаций испанского фольклора. Однако Risoluto и другие разделы болеро можно лишь с очень большой натяжкой назвать «испанскими» (так, скажем, тт. 9—12 Risoluto разительно напоминает мелодику мазурки ор. 24 № 4).

Замысел болеро с его драматическими перипетиями и триумфально-праздничной развязкой намечает некоторые новые тенденции творчества Шопена (о которых речь будет ниже), продолжая одновременно традиции финала концерта f-moll. Тональный план болеро (C—a—A—As—a—A) явственно тоничен. Что касается фрагмента As, то эта тональность — типичное для романтического мышления следствие плагального энгармонизма $V_7\ A = II_4^{-5}{}_3^{+3}{}_{+1}\ As$.

Отмечу ряд моментов. Прежде всего, вступление, в котором обыгрывания, хроматика, а главное, развитие доминанты с первых же трех тактов пустых октав sol — как бы подготовка слушателя к самому «рассказу» (см. позднéе вступления баллады f-moll и баркаролы).

Затем: начало più lento с его остинатными басами, синкопами и имитацией гитарного аккомпанемента; хроматические внетональные обыгрывания в конце più lento; плагальные обороты, столь свойственные Шопену, что не хочется их каждый раз подробно фиксировать, и остинатные басы в Allegro vivace; параллельные диатонические секстаккорды в тт. 33—34 от начала Allegro vivace; весьма колоритный «аккорд томления» перед A-dur'ной кодой; хроматическое обыгрывание трезвучия I A тонами gis, his и dis в коде.

Вальс ор. 69 № 1 был написан Шопеном осенью 1835 г. в Дрездене, перед прощанием с Водзинской. Это один из интимных вальсов Шопена, приближающихся по стилю к ряду его мазурок. Отсюда большой удельный вес польских — мелодических и ритмических — интонаций. Танцовальное превращено в мечтательно-скользящие образы поэтического воображения.

Быть может, это сознательная или бессознательная попытка музыкального портрета Марии с ее чертами вкрадчивой нежности и кокетливой игривости. Вальс принадлежит к числу посмертных опусов, искалеченных Фонтаной и позднейшими издателями. Обращают внимание: ласковые вздохи и мастерское (романтически-томящее) окружение тоники вначале (устойчивое трезвучие I ступени As появляется лишь в 16-м т.!); свободное скачкообразное колористическое ведение терций в средней части.

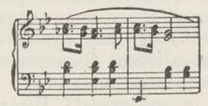
К 1835 г. относится также сочинение двух мазурок ор. 67 (№№ 1 и 3, посмертные) и публикация мазурок ор. 24. Из этих мазурок первые две весьма танцовальны, относятся к жанру бытовых танцовальных «этюдов». Вот краткие замечания о них.

Мазурка ор. 67 № 1. Плагальность тонального плана. Одно из ярких претворений Шопеном лихого бального городского мазура. Пасхалов справедливо считает «обывательской» попевку т. 15.[1]

Мазурка ор. 67 № 3. Тоже бально-бытового характера, однако с выразительной грацией речевых интонаций. Типичны для Шопена переченья параллельных сект (тт. 9—10 и др.).[2] Любопытна средняя часть: G-dur развит исключительно на своей доминанте (модуляционное одновременное развитие субдоминанты и доминанты C-dur'a!).

Мазурки ор. 24 более развиты и в своем большинстве отмечены чертами «поэмности».

Мазурка ор. 24 № 1. Лаконичный поэтический замысел весьма выразителен. Элегическое начало постепенно переходит в танцовальное оживление. Но неумолимая грусть вернулась, а в заключительном кадансе звучат уже нотки тоски и отчаяния патриота, утратившего родину, вынужденного лишь мечтать о ней. «Стилизованная гамма» вначале (g-moll гармонический с повышенной IV ступенью — т. 6).[3] Характерные диссонансы, основанные на столкновениях и мелодических задержаниях — тт. 19, 23, 39. Здесь даже V_9 Es на тонике Es!



Мазурка ор. 24 № 2. Колоритная «зарисовка с натуры» (хотя и по памяти!). Первая часть и реприза ее — один из ярчайших образцов

[1] Аналогии ее: мазур Дверницкого (сб. «Harfiarz», serya druga, Tarnów, 1891, № 12); мазурки *Шопена* ор. 24 № 2, № 3, № 4.

[2] Аналогии: соната h-moll (средняя часть, тт. 79—80), этюд Des-dur ор. 25. Переченью параллельных сект соответствует переченье параллельных терций. Например: мазурка As-dur ор. 41 (т. 7), мазурка ор. 59 № 2 (т. 26), мазурка ор. 63 № 1 (тт. 3—4), мазурка ор. 68 № 2 (т. 3 poco più mosso), вальс ор. 18 (т. 71), ноктюрн ор. 37 № 2 (т. 1), прелюд ор. 28 № 23 (т. 4), экспромт ор. 51 (т. 11), баркаролла (т. 9 и др.) и т. д. Подобные переченья являются у Шопена неизбежным и естественным следствием сочетания параллельных терций и сект с развитой хроматикой.

[3] Ср. оборот первых тактов: Кольберг, «Lud», serya I, стр. 19 и 403, serya II, стр. 136 и т. д.

народности в творчестве Шопена; смены тоники — доминанты, национальные интонации и ритмы, последования D — S в тт. 13—14 и других, натуральные ладовые обороты — эолийские, лидийские. Вторая часть: народному в целом обереку (несмотря на «обывательскую» попевку т. 22 и др.) первой части противопоставлен здесь бальный городской мазур. Будто бойкий, блестящий танцор ворвался в круг пляшущих. Тональности этой части (Des, As, es) находятся в плагально-тоническом отношении к тональностям (a — C) первой части. Замечателен эффект затихания-удаления в конце, когда мелос исчез и доносятся только переборы аккомпанемента.

Мазурка ор. 24 № 3. Своеобразные шеститактовые периоды, распадающиеся, впрочем, на двутакты, а не трехтакты. Секвенция модуляций с т. 13 (здесь ритмика правой и левой рук все время не совпадают). Романтическое затухание терции тоники в конце подчеркивает бесплотность нахлынувших и скрывшихся танцовальных призраков.

Мазурка ор. 24 № 4. «Мазурка-поэма», среди ранних пьес этого жанра наиболее значительная, — форма миниатюрного рондо с тремя темами и большой кодой. Очень рельефный замысел кульминации и депрессии, отрадных воспоминаний и тоски об утраченном. Тематизм весьма разнообразен. Начало — своеобразное постепенное сжатие доминантовой октавы до тонической терции! Уже построение первой, b-moll'ной темы мазурки (томительный подъем и спад) предвещает образную суть целого (подголосочная полифония в тт. 13—18 ниспадающая, она как бы противится подъему и сламывает его). С т. 21 этой томительной, печальной мелодии противопоставлен энергичный, бодрый мазур шляхетского характера.

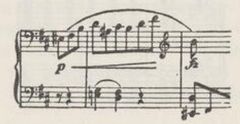
В репризе первой темы подголосочная полифония более развита и выразительна. Затем (с т. 53) интермедия как бы раздумья (b-moll с повышенной IV ступенью). С т. 61 новый подъем — развитие модуляционно-капризного куявяка (неустойчивое вращение вокруг Des-dur'a). Перед второй репризой первой темы мощный подъем на доминанте Des и затухание (переход в b-moll). И, наконец, протяженная кода (32 такта!), построенная на волнообразном спаде. Выразительна тут мелодика, стремящаяся вверх и сейчас же безвольно опадающая (мольбы и вздохи, сжатое воспроизведение характера первой темы!). Выразительно и движение гармоний, то осветляющихся, то омрачающихся — на непрерывном тоническом басу. В тт. 32—29 от конца имеем четыре различных субдоминанты на тонике — образец богатейшей плагальности Шопена, не более, впрочем, удивительной, чем плагальность прелюда ор. 28 № 4. Как волнует проблеск мажора среди печали (т. 19 от конца). Но и он не радует. Это мажор душевного просветления, а не реального счастья. Мелос мазурки тягостно, нерешительно замирает на доминанте b-moll'я...

Важнейшая публикация 1835 г. это, конечно, *скерцо h-moll*, сочиненное, вероятно, незадолго до своего напечатания. Этим скерцо Шопен основывает новый своеобразный жанр, имеющий очень мало общего с первоначальным смысловым значением данного термина. Выше я не раз подчеркивал, что шопеновская мысль не мирилась со схемами старой

сонатной формы, искала самобытности. Новаторство Шопена проявилось в его ранних сонатных формах (соната c-moll, концерты, трио) резким нарушением, смещением элементов классических схем. В скерцо h-moll налицо признаки не только нарушения — смещения, но и создания новой своеобразной формы, разумеется, не порывающей с прочными логическими завоеваниями классики (так, прототипом формы скерцо h-moll является большая трехчастная форма с трио). Обширные формы шопеновских scherzi не раз называли схематичными. В самом деле, и в скерцо h-moll и в других scherzi легко обнаружить несколько механическое чередование разделов формы. Но господствующий принцип контраста-антитезы у Шопена не должен мешать видеть совершенство его форм. Ведь именно в романтических контрастах заключена одна из сильнейших сторон шопеновского мышления. Далее, известное измельчание форм у Шопена очевидно. Крупное начинает строиться по образцу мелкого, скерцо — по образцу мазурки. Но в этом измельчании есть и свои положительные качества, восходящие к простоте и доходчивости форм музыкального фольклора. К тому же, нужно помнить, что, скажем, форма скерцо h-moll еще не есть «окончательное» достижение Шопена: позднее, в балладах, в сонатах b и h, в скерцо cis и скерцо E, в баркаролле — Шопен создает формы гораздо более сложные, глубокие и органичные. О них ниже.

Романтизм скерцо h-moll носит в целом ряде мест жуткий балладный характер.[1]

Гениальной интонационной находкой для того времени было начало скерцо резким пронзительным вскриком «аккорда томления» (II_{4}^{3} h), которому контрастно противопоставлен в басу V_{6}^{5} h. После этого стремительные взбеги типичных хроматических обыгрываний. У них острота гамм из прелюда d-moll. Тонический взбег, плагальный взбег, затем скат с хроматическими кручениями на доминанте. Этот вихрь восьмых заканчивается новым громким возгласом — ходом в уменьшенный септаккорд VII ступени h-moll'я и мгновенным провалом... Слышен горестный каданс с интонациями стонов в h-moll'е, которые ощутимы, впрочем, и в самом начале скерцо:



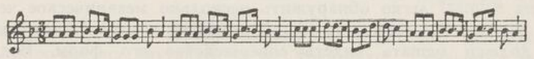
Так завершается первый период скерцо, уже содержащий в себе законченный образ порыва и депрессии.

Начинается новый период — Agitato. Это — бурная подготовка репризы первой темы путем секвенций и хроматических блужданий (мрачными

[1] Сравни — вторую балладу, финал сонаты b-moll, песню «Жених» и др. В чертах подобной балладности (с образами ночи, вихря, разбушевавшихся вод) Шопен ближе всего соприкасается с Мицкевичем.

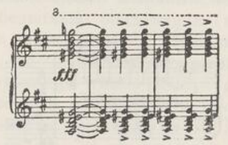
фанфарами звучат выделяющиеся ноты среднего голоса перед репризой!). Повторяются: первый раздел, второй раздел и опять первый раздел. В этом повторении и есть известный схематизм формы, хотя горестный каданс при втором повторении несколько варьирован. Первый элемент скерцо закончен.

Его второй, контрастный элемент — спокойная мелодия, восходящая к польской «рождественской песне», подлинник которой приводит Яхимецкий в книге «Fr. Chopin et son oeuvre»:



Часть эта полна умиротворенной отрады. В ней — типичные особенности мышления Шопена — стоячие басы, мнимая полифония, перебросы мелодии снизу вверх и наоборот, широкая фактура натурального ряда, фольклорные столкновения функций и т. п. Особенно примечательны: томительное колебание вокруг «аккорда томления» в т. 26 и последующих и подготовка репризы первой темы — хроматизация и переход баса на fis, h, his и cis.

Уже чувствуется беспокойство... и вот внезапно исчезают отрадные мечты. Опять звучит резкий вскрик «аккорда томления» — возвращается первоначальная бурная и мрачная музыка. Снова в ней некоторый схематизм повторений, но он искупается потрясающей кодой, в которой все как бы рушится, летит в бездну и гибнет. Разбитые трезвучия T, S и D h-moll'я, обыгранные хроматическими тонами, стремительно взбегают к субдоминантовому «аккорду томления», который четырежды раздается жуткой, отчаянной фанфарой. Затем — романтическая катастрофа и, одновременно, новый пример богатства шопеновской субдоминантовой сферы. За субдоминантой «аккорда томления» следует другая ($II_{4\ 3}^{+5\ +3}$ h — т. 41 от конца), за ней третья — IV_7^{+1} h, наслоенная на доминанте, — гениальный драматический диссонанс смятения и ужаса:



Затем, после ступенчатого сбега (тт. 25—18 от конца) тонического трезвучия, обыгранного нотами ais — cis — eis (как мы видели выше, это — обычное обыгрывание у Шопена), несется вверх хроматическая гамма с акцентами на полуоктавах[1] и, после автентического каданса, скерцо заканчивается *плагальным* кадансом на тоническом басу.

[1] Тритонное членение гаммы Шопен позднее блестяще использовал в конце баллады g-moll (встречное движение октав).

Скерцо h-moll с его интонационной экспрессией, бурным драматизмом, потрясающими контрастами и типичными особенностями формы — крайне яркий и выразительный отблеск переживаний и настроений Шопена, посвященных трагической развязке восстания. Замечательно и характерно тут взаимопроникание романтической балладности, с ее сказочно-демоническими образами, и социального трагизма. В скерцо h-moll это взаимопроникание у Шопена, пожалуй, наиболее сложно и противоречиво. Отрадный, светлый образ «рождественской песни» — и заклятие против бесовских навождений и мечта о родине в изгнании. Высоко драматичны и ближайшие сочинения, опубликованные в следующем (1836) году, — полонез es-moll op. 26 и первая баллада op. 23.

Полонез es-moll можно без колебаний назвать одной из самых трагических концепций Шопена. Тут нет даже ласкового дыхания природы, которое смягчает горечь и тоску многих образов Шопена. Полонез es-moll — произведение подлинно «урбанистическое» в том смысле, что его интонационный состав всецело строится на звуковых образах воинственных фанфар, героических маршей и напряженной, грозной поступи людских масс. Намеренно выбрана, очевидно, и тональность, пользовавшаяся впоследствии (например, у Мусоргского) репутацией наиболее мрачного из миноров. В полонезе, как и в «Польской погребальной песне», совершенно явственно противопоставление трагического и триумфального.

Гениально задумано начало с его грозным, тревожным нарастанием тонического и субдоминантового аккордов es-moll'я. Первая тема появляется с т. 12. Это одна из ярчайших тем лирической страстности и тревоги у Шопена. Весьма выразительны ее остановки на ces, бурный подъем секвенций и горестное заключение после ферматы. В двадцати начальных тактах дана вся идея полонеза. Дальнейшее превосходно расширяет и развивает ее. Т. 21 — вступление энергичного марша в Des — Ges. С т. 29 он сильно разрастается и осветляется (терцевые тонические сдвиги Des — A — F!). Но уже с т. 33 резкое омрачение — нонаккорд V ступени b-moll'я и нисходящие линии вместо восходящих (окружение доминанты b-moll'я, являющегося доминантой es). Музыка перед репризой первой темы печально затихает, модулируя в es-moll.[1]

Но вот опять звучит мрачное вступление и за ним первая тема. На этот раз с ней контрастирует новый марш в H-dur'e и dis-moll'e (тоническое соотношение!). Это как бы марш борьбы и битвы, доносящийся издалека. Не случайно он напоминает своими интонациями целый ряд революционных песен.[2] Замечателен новый эффект омрачения (переход

[1] Отмечу тут выразительные ходы уменьшенных септим (тт. 45—48). Аналогии у Шопена: экспромт op. 51 (т. 55), ноктюрн op. 37 № 2 (т. 8 от конца), соната b-moll (первая часть, тт. 1—2), вступление этюда cis-moll op. 25. Выразительная роль уменьшенных септим в мелодии примерно та же, что уменьшенных септаккордов в гармонии. Шопен великолепно пользуется уменьшенными септимами для передачи романтической смутности, неопределенности, таинственности.

[2] Сравни, например, интонации тт. 1—2 Meno mosso (обыгрывание квинты) с аналогичными интонациями в следующих песнях: «Marsz Mieroslawskiego» (сб. «Harfiarz, serya druga, Tarnów», 1891, № 13), «Zgasły dla nas nadziei» (там же, № 3) и др.

в dis moll). И этот период завершается тоскливой резиньяцией. Возвращаются первая, вторая и вновь первая части.

Кода полонеза усиливает депрессию заключительного каданса первой части мелодическим расширением и резкими динамическими контрастами (в самом конце нужно fff, а не ppp — см. оксфордское издание).

Господство контрастов-антитез в полонезе несомненно. Это, как и в скерцо h-moll, весьма расширенная трехчастная форма, но, в отличие от скерцо, тут нет даже присущих тому связей между разделами, придающих ему некоторые черты рондо пятой формы. В полонезе простые чередования. Однако сила его воздействия обусловлена в значительной мере именно повторениями антитез, подчеркивающими трагический исход освободительной борьбы.

Полонез es-moll — значительный рубеж в истории этого жанра у Шопена. Прежние черты наивной напевности и блестящего остроумия окончательно исчезают, а качества, лишь намеченные прежними полонезами, выступают на первый план.

Полонез, как жанр, делается наиболее представительной, если можно так выразиться, стороной творчества Шопена. Трагедия шляхетской демократии и ее прежнее великолепие (блестяще воссозданное Адамом Мицкевичем в конце «Пана Тадеуша») — вот отныне круг образов полонезов Шопена.

Они становятся героическими, трагическими или празднично-триумфальными, и лишь в «Полонезе-фантазии» выступают новые характерные черты.

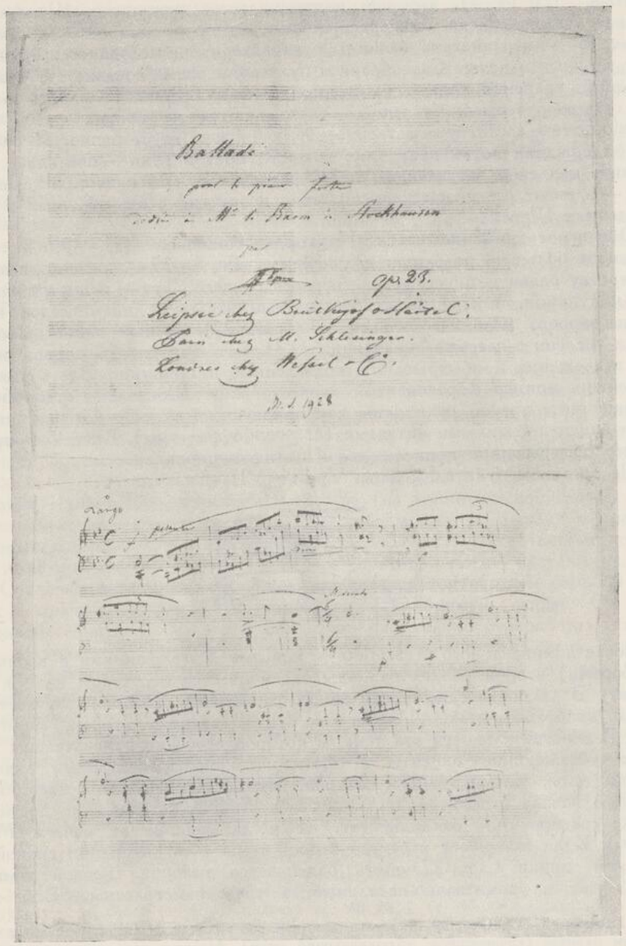
Полонезы вырабатывают и особую фактуру громоздкой аккордовой техники, несравненно менее свойственную другим произведениям Шопена.

В полонезах развиваются черты ораторства, патетической декламации, опять-таки не присущие Шопену вообще. Тут Шопен выступает прямым наследником музыки французской революции и музыки Бетховена. Во многом идя совершенно иными путями, чем Бетховен, и порицая ряд бетховенских «крайностей» в силу своего «моцартианства», Шопен, однако, развивает и обостряет существенные стороны бетховенского творческого духа — суровость и целомудрие мысли наряду с потрясающей правдивостью человеческого страдания. Поэтому, рядом с лучшими трагическими созданиями Шопена, такие произведения, как «Фантастическая симфония» Берлиоза, «Мазепа» Листа или погребальный марш из «Гибели богов» Вагнера, несмотря на их выдающиеся достоинства, кажутся все же пышными, выспренними романтическими декорациями.

Баллада g-moll, опубликованная в 1836 г., — крупнейшее творческое достижение Шопена. Своим драматическим содержанием она всецело примыкает к ряду шопеновских опусов, созданных после восстания. Но форма ее весьма своеобразна.

Баллада начинается вступлением [1] речитативного характера, с гармонической точки зрения плагальным (II^{-1} g и IV_6g), разрешающимся в зна-

[1] Это — особенность также четвертой баллады и отчасти третьей. Выразительный смысл ее понятен (обращение к слушателям повествования). Вступление первой баллады характерно октавными унисонами.

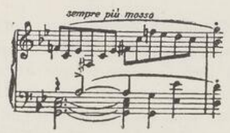


Нотный автограф Шопена (баллада № 1 ор. 23. Титульная и первая страницы)

менитый VI_2 g (т. 7), который подтверждается рукописью Шопена, но упорно «сглаживался» общераспространенными изданиями. С начала Moderato — первая тема баллады с характерными мелодическими оборотами упорных вздохов. Своеобразная пульсация ритма создана тут сдвигом ударений: ударения падают на вторые, а не на первые половины тактов, в силу чего разрешения гармоний часто даются на концах фраз, diminuendo. Этим достигнуто затаенное беспокойство, неустойчивость. Отмечу еще задержания нот в квинтолях восьмых правой руки — очевидное подражание медленно затухающим переборам гусель, арфы и т. п. Первая тема — элемент романтического томления и грусти,[1] столь обычный в произведениях Шопена.

Обращают внимание частые «аккорды томления» (тт. 10, 16, 18), играющие большую роль и в дальнейшем. Тт. 8—35 — превосходные по мастерству развитие и замыкание первого раздела. Тут — и внутритональные модуляции, и игра масштабов, и выразительное динамическое вступление второго мелодического голоса (с т. 22), и исчерпание накопившейся энергии в пассаже — каденции т. 33. С т. 36 — новый период роста. Вот задержания и обыгрывания, возведенные в принцип! Здесь превосходнейший пример фортепианной «оркестровки» Шопена: в тт. 36—39 верхние ноты правой руки даны как призвуки, в тт. 40—43 они становятся акцентированными октавами (crescendo фактуры). В т. 45 — яркий пример обыгрывания, приводящего к полифункциональности.

На органном пункте I g даны V_7 B и VII_7 g:



После доминантового crescendo (с новыми обыгрываниями и звонкими переборами) второй раздел баллады заканчивается переходом из g в доминанту B (использовано увеличенное трезвучие), которая затухает на пустых квартах-квинтах. Должна как будто вступить вторая, B-dur'ная тема. В действительности эта тема, в которой особенно замечательны ласковые «убеждающие» акценты в противоположность печальным вздохам первой темы, ритмика quasi-мазурки, мелодизация баса, секвенции, — с самого начала стремится из B-dur'а в Es-dur, которого и достигает в коде «экспозиции» баллады (тт. 15 и дальнейшие от начала Meno mosso). Кода завершает характер второй темы — ее интонации спокойной песенной лирики. С т. 27 опять развивается материал первой темы — здесь уже не томительно-печальный, а тревожно-страстный. Весь этот

[1] Яхимецкий (Fr. Chopin, 127) отмечает, что все баллады Шопена написаны в трехдольном размере (качающийся, убаюкивающий ритм). Нельзя не видеть тут и влияния метра любимого Шопеном польского танца — мазурки. Кстати сказать, проблема использования трехдольности романтиками в плане ее завораживающих выразительных возможностей заслуживает специальной разработки.

период, с его задержаниями и подъемами (отмечу аккорд a—c—dis—gis,[1] позднее получивший самостоятельное колористическое значение у Равеля), построен на доминанте последующей тональности (a—A). Наконец, триумф, праздник второй темы в A-dur'е. Замечательны тут: свобода голосоведения в обеих руках, полнота звучности, подголосочная полифония, секвенции. Тема ведет через пассажи октав на органном пункте e (тут политональность: h-moll и cis-moll на e!) к скату «аккорда томления» (II_7 es). Пылкий восторг разрешился криком тревоги. Тт. 25—31 от начала вступления второй темы в A-dur'е — образец мелодических обыгрываний, порождающих резкие диссонансы и внетональности. С тт. 33 — Es-dur'ная интермедия. Роль этой интермедии в форме — распыление громадной энергии, накопленной предыдущим периодом. После звонких арабесок начинается, однако, новое нарастание, ведущее через хроматические секвенции к fis (= III^{-3} es) и, далее, к самому Es-dur'у.

Теперь вторая тема появляется уже на подвижном фоне восьмых, радостная, светлая, обогащенная орнаментом[2] и вместе с тем спокойная, опять затухающая в своей коде. Итак, как будто, просветленный лиризм и радостная умиротворенность победили? Но возвращение первой темы прогоняет иллюзии счастья. Томительно, страстно-тоскливо нарастает она к квартсекстаккорду g-moll'я с его отчаянными речитативными секстами и разрешается в трагическую коду баллады, где бушует и замирает волнующая романтическая катастрофа. Гениально задумано это presto con fuoco с его стремительными, бурными кадансовыми оборотами вначале, а затем — резким расширением масштаба (на хроматической гамме) и великолепным драматическим контрастом взбегающих гамм, пауз и мрачных басовых аккордов. Отчаянно звучат обрывки 1-й темы (тт. 12 и 8 от конца). Но ползущие октавы, неумолимые, как «приговор рока», сметают их...

Создавая первую балладу с ее потрясающе контрастной борьбой светлых и мрачных образов, Шопен построил самобытную форму. Он взял элементы сонатного Allegro и рондо, но радикально переработал их так, что получилось очень своеобразное целое. Тематическая схема баллады g-moll такова: вступление — A—B—C—A—C—D—C—A — кода. Любопытны и характерны тональные центры баллады: g—Es—A—Es—g, расположенные по ступеням «аккорда томления» (II_7 g), появляющегося на первой же странице баллады. Величие этой формы, как и ряда сходных позднейших, — в ее цельности и драматической напряженности. Шопен с удивительной силой умеет развивать и разрешать образные коллизии, а борьба начал, драматичность построения ему в высшей степени присущи. Антитезы Шопена коренятся в очень реальной драме польского патрио-

[1] Аналогии у *Шопена:* баллада ор. 52 (т. 34), скерцо ор. 54 (т. 188 от начала più lento), скерцо ор. 31 (т. 257 от начала A-dur'ной части), этюд ор. 25 № 7 (т. 21), этюд ор. 25 № 10 (т. 19 средней части), прелюд ор. 28 № 4 (т. 12), мазурка ор. 56 № 3 (т. 184), полонез ор. 40 № 2 (т. 18 от конца), полонез-фантазия ор. 61 (т. 76), соната h-moll (первая часть, т. 62 и третья часть, т. 33 от конца) и др.

Происхождение этой гармонии — диатоническое обыгрывание верхней ноты уменьшенного септаккорда.

[2] Аналогии его: ноктюрн ор. 27 № 2 (т. 13), баллада ор. 38 (начало Agitato) и др.



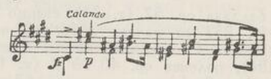
ШОПЕН

С рисунка Ф. Дитриха

тизма, они исключительно человечны и этим отличаются от декоративно-изобразительных антитез крайних романтиков, реалистические зерна которых гораздо мельче.

В 1836 г. (может быть, в 1835) был сочинен Шопеном *вальс Ges-dur (ор. 70 № 1)*, первая часть которого искажалась прежними изданиями. В действительности она, как и средняя часть, имеет пунктированный ритм. Из деталей отмечу: скачки в первой части и чудесную подголосочную полифонию средней части.

В этом же году были опубликованы (а, вероятно, и написаны) ноктюрны ор. 27, отмеченные уже полной зрелостью жанра. Из них *первый (cis-moll'ный)* содержит чрезвычайно развитую фактуру больших расстояний в левой руке. Кроме того, в нем крайне рельефен контраст созерцательной мечтательности и драматизма. В т. 3 mi бекар звучит диссонансом благодаря созвучию обертона eis от нижнего cis. На обычные черты мышления Шопена — подголоски, столкновения, фольклорные попевки и т. п. — указывать не буду. Любопытно выделение триумфальных интонаций (E-dur и As-dur) в средней части (вспомним этюд c-moll, «погребальную песнь», полонез es-moll). Выразительны в Agitato: хроматические наслоения на органном пункте as (сначала), столкновения (например, VII_7^{-7} Des на I Des в т. 16), речитативно декламационные октавы в конце периода перед репризой первой темы. Отмечу ходы терций перед концом ноктюрна:[1]



Конец ноктюрна — типичное романтическое просветление.

[1] Аналогии у Шопена: вальс ор. 69 № 1 (средняя часть), этюд ор. 25 № 6 (средняя часть), колыбельная.

Ноктюрн Des-dur — один из трех-четырех совершеннейших шопеновских ноктюрнов. В чем его несравненное очарование? Отчасти в форме и фактуре. Тут нет даже контрастного противопоставления. Схема рондообразного типа весьма проста (А — В — А — В — А — В — кода) и дает разнообразные вариации (орнаментальные, динамические, гармонические) единого лирически-мечтательного настроения. Тональный план тонично плагален (центры: Des — b — es — A — cis — Des). Фактура с ее необыкновенно колоритно (лучше, чем в предыдущем ноктюрне) звучащими ломаными широкими арпеджиями левой руки и «воздушной» мелодией правой создает впечатление как бы парящего в прозрачной звуковой атмосфере журчаний и шелестов мелоса. А мелос этот так выразителен, так нежен, так очаровательно переменчив — то наполняясь теплом лирической речи, то переходя в узорчатые переливы орнамента! Нельзя не отметить некоторых моментов. С т. 10 развитая мелодика терций — одна из лучших подобного рода у Шопена (ранняя аналогия — Larghetto концерта e-moll, поздняя — баркарола). В тт. 15, 17, 35, 38, 39 и дальше, в тт. 8—5 от конца — замечательные образцы подголосочной полифонии. Тт. 22—26 — весьма своеобразная и яркая гармоническая последовательность, уже предвещающая будущий A-dur:

VII_7^{-7} Des (=$II_7^{+3}_{+1}$ A)—II_7^{+3} A—$VII_{6\,5}^{-7}{}^{+5}$ A—$V_{4\,3}$ A—IA(=VI^{-5}_{-1} Des)—$II_{4\,3}^{\quad -5}$ Des—V_7 Des—I Des.

Тт. 40—45 — опять интересная подготовка репризы: сужение масштаба, драматизм, хроматические гармонии (cis, es, fis, Des). Мелодика т. 45 с его мнимой полифонией и мелодическими обыгрываниями типична для Шопена (см. также т. 52 и, например, прелюды ор. 28 №№ 5, 16, 18).

Свойственная второй теме ноктюрна мелодика с ее задержаниями



тоже весьма присуща Шопену (сравни, например, побочную тему фантазии f-moll, побочную тему баллады g-moll, мелос вальса As-dur ор. 69, этюда cis-moll ор. 25 и т. д. и т. п.), можно даже назвать ее типичнейшей. Отмечу еще следующие детали: тт. 49—52 — устойчивый доминантсептаккорд (вспомним ноктюрн ор. 9 № 1); т. 18 от конца — квартовая мелодика (столкновение); тт. 16—14 от конца — весьма выразительные опадающие уменьшенные септаккорды на тоническом басу (вздохи тритонов в правой руке); тт. 9, 7, 5 от конца — «фольклорное» столкновение доминанты и тоники.

Чередования сольности и дуэтности — характерная черта ноктюрна, явственно связывающая его, несмотря на все инструментальные особенности мелоса, с образами баркарольного пения.

Осенью 1836 г. в Дрездене, в период второго свидания с Водзинскими, Шопен написал два первых этюда *ор. 25*. Уже в 1837 г. все *двенадцать этюдов* этого опуса (посвященного графине д'Агу) были опубликованы.

Вот новый важнейший этап обобщений пианизма Шопена! И эти этюды, равно как ор. 10, закономерно далеки от эффектной виртуозности современных Шопену парижских пианистов. Типичные черты шопеновского пианизма — культ legato и песенности, мелкая детальная техника, орнамент и т. п. — попрежнему доминируют. Этюды посвящены следующим задачам техники: первый — гибкость и legato арпеджий (см. отзыв Шумана об исполнении этого этюда самим Шопеном); второй — ровность мелкой пальцевой техники и полиритмия; третий — независимость пальцев и растяжение рук; четвертый — цепкость аккордов, упорные синкопы и полифония правой руки; пятый — гибкость и проворство кистей обеих рук; шестой — беглость и певучесть правой руки в быстрых терциях; седьмой — динамика, агогика, полифония длинных мелодических линий; восьмой — беглость и legato секст в правой руке и волнообразных пассажей двойных нот в левой; девятый — гибкость, легкость и разнообразие движений кисти правой руки; десятый — певучее legato октав (следует отметить, что совершенно неправильна трактовка этого этюда многими пианистами в «листовском» громоподобном стиле); одиннадцатый — упорные продольные колебания legato кистей обеих рук, координация мелодики и фона; двенадцатый — постоянство, слитность, певучесть и динамическое разнообразие широких волнообразных движений обеих рук. Ни в одном из этюдов нет пышной декоративной техники, пианистической стукотни. Зато во всех — многостороннейшая разработка *«выразительной»* техники по существу, т. е. такой, которая, нигде не являясь самоцелью, обобщает и абстрагирует главные черты живого музыкального мышления Шопена.

Этюды ор. 25 в целом не занимают того исключительного места среди современных им сочинений Шопена, как этюды ор. 10. Виной тому, конечно, дальнейший отход Шопена от виртуозности как таковой и создание им новых своеобразных жанров: скерцо, баллад и т. п. Однако никак нельзя согласиться с мнением Шумана, ставившего этот этюдный опус ниже первого. Остановлюсь вкратце на каждом из этюдов.

Этюд As-dur. Этюд — поэма, явственно связанная с фольклором и мелодически и гармонически (характер басов). Существует предание, что этот этюд, по словам самого Шопена, передает песнь маленького пастуха, доносящуюся сквозь шум ветра и струи дождя из грота, куда он укрылся от непогоды.[1] Вот, кстати, одно из свидетельств любви Шопена к сельской природе, его пасторальных и пантеистических склонностей. В тональном плане преобладают тоничность и плагальность. Свобода голосоведения (например, септима des в т. 8). Подголосочная полифония («теноровый голос», по словам Шумана). Превосходная структура формы со сжатием ритмического масштаба в середине и большим расширением в конце — закрепление и затухание тоники. Средняя часть этюда очень драматична, но черты трагизма полностью отсутствуют и развязка светлая, радостная. Нет и столь специфического, как в этюдах ор. 10, развития — затухания доминанты. Явственно ощутимы элементы нового периода творчества Шопена. Из деталей: т. 20 — возвращение As-dur'а не производит впечатления устойчивости вследствие характера ритмики; тт. 22—23 — своеобразная полифункциональность — политональность, указывающая на тоническое объединение ладов C и A; тт. 25—26 — характерная тоническая связь ладов A и Des; тт. 28—36 — мастерское нарастание с поворотом D—S, обыгрыванием квартсекстаккордов тоники As-dur'а, уходом от них, секвенциями, подъемами и т. д.

[1] См. J. Kleczyński. Chopin's grössere Werke, 7 или Z. Jachimecki. Fr. Chopin, 118.

Этюд f-moll. Сохранилось предание, что это музыкальный портрет Марии Водзинской. Так или иначе, перед нами поэтический образ чуть легкомысленной мечтательности и неглубокой грусти. Его интонационные основы — звуковая ткань быстрого, изящного говора, среди которого выделяются отдельные акценты речевых интонаций. Существеннейшие черты этого этюда — полиритмия и крайнее развитие мелодических обыгрываний, порождающих эффекты мелодической полиладовости (например, в тт. 4—5 первые восьмые каждой группы дают минорную гамму f с двумя полутоновыми, а вторые восьмые — натуральную гамму f-moll). Т. 43 — резкое переченье (h—b). В конце этюда — плагальный каданс и романтическая интонация квинты тоники.

Этюд F-dur. Повидимому, рожден ритмическими образами скачки. Мелодические обыгрывания, пентатоника, остинатные басы, очень развитая подголосочная полифония и прочие типичные черты мышления Шопена. Замечателен тональный план, построенный на тритоне. Тональные центры: F — H — F, подробнее: F — B — As — (c) — (h) — H — E — D — (fis) — (f) — F — дают полную *симметрию* движения к H и возвращения обратно в F. Связь тональностей, лежащих на расстоянии тритона, исторически объясняется энгармонической многозначностью альтерированных гармоний

$$\left(\text{так } \mathrm{II}_7^{\overset{-5}{+3}\,+1}\ \mathrm{C} = \mathrm{II}_{4_3}\ \mathrm{Fis}\right).$$

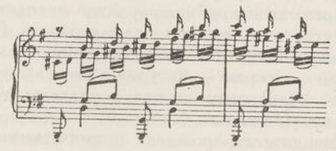
Из этого видно, что тритонная связь есть связь *тоническая*. Любопытно, что в данном этюде решающая модуляционная «подмена», ведущая в H (тт. 24—25), происходит как раз на основе энгармонического равенства субдоминант (доминанта C-dur'а равна субдоминанте H-dur'а и, одновременно, субдоминанте F-dur'а). Отмечу еще спуск по секстаккордам перед концом этюда с характерными столкновениями-диссонансами.

Этюд a-moll. Весьма своеобразная синкопическая ритмика, отражающая, очевидно, ритм работы или иного равномерного движения, может быть езды. Заманчиво предположить в этом этюде один из первых (наряду с «Попутной песнью» Глинки) поэтических звукообразов железной дороги. Тональный план тонично-плагален (центры: a, F, Des, f), а доминанта слабо представлена лишь тональностью c — C. Плагальность весьма развита и в деталях. Этот этюд, как и целый ряд других этюдов ор. 25, наглядно обнаруживает процесс эволюции, изменения шопеновских форм, вызванных к жизни непосредственными впечатлениями гибели восстания. Новое рельефно выступает лишь в более поздних сочинениях Шопена. Этюд a-moll содержит множество интереснейших деталей. Отмечу хотя бы некоторые из них. Тт. 5—6 — обращенный контрапункт баса и верхнего голоса. Т. 8 — чередование аккордов V_{4_3} C — V_7 a ясно

указывает на объединение тональностей C и a. Т. 12 — ведение септимы вверх. Тт. 33—34 — движение вводного тона вниз. Тт. 35 и дальше — игра хроматических красок. Реприза первого раздела — вариационные изменения. Тт. 50—62 — замечательная живость и яркость сжатий и расширений ритмических масштабов. Тт. 3—1 от конца — излюбленная Шопеном неаполитанская ступень (порождающая тут подразумеваемый полуторатоновый ход) и просветленное окончание в мажоре.

Этюд e-moll. Техническая фактура первой части встречается у Шопена уже и раньше.[1]

Вероятно, прототипом этой фактуры послужил этюд Иоганна Гуммеля e-moll op. 25.



Тональный план вертится вокруг красочно тонического соотношения e — G и E — gis. Первая часть этюда — исключительное торжество хроматических обыгрываний (резчайшие диссонансы, детальное варьирование ритмики правой руки, свобода голосоведения, переченья и т. д.). В конце части — расходящиеся скачки, примененные еще в конце этюда Es-dur op. 10, а позднее в скерцо b-moll op. 31. Средняя часть с ее дивным пением баса и великолепной по мягкости и полноте звучностью содержит одну из лучших шопеновских мелодий в левой руке. Фактура правой руки дает типичные для Шопена перемежающиеся утолщения мелодической линии (один звук — два звука — один звук — два звука). Тт. 15—16 второй части — подголоски.

Хроматическая секвенция уменьшенных септаккордов перед репризой второй темы этюда во второй части, разумеется, далека от наивной виртуозности подобных ходов в ранних сочинениях Шопена. Вариация второй темы (ритмическое оживление).

В репризе первой части интервалы правой руки заменены аккордами. Отсюда — еще более резкие диссонансы столкновений и обыгрываний, вроде



Примечательна кода — отнюдь не депрессивная, но утверждающая — с блестящим, речитативно-фанфарным подъемом четвертей из недр контроктавы к gis третьей октавы — звонкой терции тоники! В целом — выразительный романтический образ: диссонансы начала и репризы ранят, «царапают» душу, мелос средней части манит и умиротворяет. А кода — волевой порыв к свету и радости.

[1] См. полонез op. 3 (конец интродукции), концерт e-moll (первая часть, тт. 29—26 от конца).

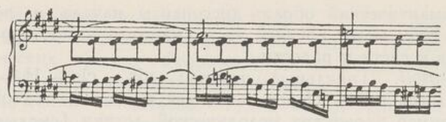
Этюд gis-moll. Тональные центры: gis — cis — H — C — B... gis фиксируют плагальность. Перед нами, как и в этюде a-moll op. 10, замечательный пример торжества мелодической логики (смелые столкновения мелоса с басом) и новой аппликатуры legato. Как и в том этюде, хроматизм не хаотичен, а обуздан ясностью и выпуклостью формы, что не мешает музыке этюда gis-moll носить черты волнующей романтической смутности.

Барбедетт называет этот этюд «страницей из Оссиана». Кочальский усматривает в нем звукопись осеннего пейзажа и легкого бриза... Так или иначе, в этюде безусловно ощутимы образы природы, просвечивающие, как и всегда у Шопена, сквозь дымку подвижных, изменчивых душевных переживаний. Вот некоторые детали.

Тт. 5—6 — очень яркий пример типичных романтических обыгрываний — задержаний в басу. Тт. 11—18 — красочные смены диатоники хроматикой и обратно. Тт. 25—27 — энгармоническая модуляция (dis—C) через уменьшенный септаккорд, осложненная резкими диссонансами, которые привносятся хроматическим движением терций. Тт. 27—30 — колоритно развитые нонаккорды! Тт. 31—33 — «привычная», но своеобразно данная (терции) секвенция нисходящих уменьшенных септаккордов. Тт. 49 и последующие — колористическая игра gis-moll и Gis-dur, которым заканчивается этюд.

Этюд cis-moll. Одна из выразительнейших шопеновских мелодий, уникум «музыкальной речи», мелодического речитатива, каждая интонация которого «говорит» и вместе с тем остается мелодичной в высшем значении слова. Линия мелоса не только не распадается на отдельные фрагменты, но, напротив, растягивается на многие такты, стирая их границы своей неделимой лирической волной. Содержание этюда вновь связано с трагедией Польши и облечено в типическую форму: печаль вначале, торжественно-победные интонации в середине (тт. 27—28; такты указываю, не считая вступления) и глубокая скорбь в конце. Образец дуэта у Шопена (вспомним еще полонез op. 26 № 1) и идеально-пластичного шопеновского голосоведения.

Типичные романтические задержания вздохов чрезвычайно широко развиты и придают мелодике этюда (наряду с другими интонациями речи) особенно томительный характер. Налицо и другие мелогармонические средства романтики (терции и квинты в мелодии, «аккорды томления» и т. п.). Тональный план плагально-терцевый. Любопытно, например, выделение Es (= Dis) в середине этюда. Множество выразительных деталей. Тт. 1—2 — канонический момент и параллельные кварты (в правой руке). Тт. 3—4 — переченье (his—h) и объединение ладов (Cis и E). Т. 6 — I_{4}^{3} cis — IV_7 cis — I_{6}^{4} cis! Тт. 14—16 — характерное мелодическое окружение «аккорда томления» (II_7^{-5} E) и одновременно преодоление мелосом тактовых черт.



Переход от триумфального Es-dur'а (тт. 27—28) к ласкающему H-dur'у, а затем через e-moll (тт. 37 и дальнейшие) к умиротворенному E-dur'у и к репризе. В репризе тоскливая лирика становится еще более выразительной, более страстной (восходящая хроматическая гамма, мелодика баса в тт. 12—10 от конца). Но этюд завершается мрачной резиньяцией, безотрадной печалью. Прекрасен тут поистине вокальный эффект опускания в низкий регистр. Произведения подобной лирической проникновенности и столь совершенной пластики формы насчитываются во всей истории музыки единицами.

Этюд Des-dur. Структура его с развитием доминанты посредине и плагальным кадансом в конце отчасти напоминает этюды ор. 10. Но здесь нет и следов финальной депрессии: всё, напротив, чрезвычайно бодро и радостно в этом ярком лирическом пейзаже. Отмечу переченья секст и весьма резкие, смелые столкновения, а также исключительную соразмерность ритмической схемы этого этюда.

Этюд Ges-dur. Опять-таки внимание Шопена обращено во вне, привлечено легким, заманчивым мельканием каких-то обаятельных образов (отсюда — популярная на западе кличка этого этюда «Бабочка»). Диатонические и хроматические обыгрывания. Хроматическое связывание аккордовых последовательностей. Мнимая полифония. Усиление баса в репризе. Типичное нарастание в коде, завершающееся квартсекстаккордом тоники и уходом от него. Затем затухание автентического каданса и тоники.

Этюд h-moll. Ясная мажоро-минорная структура с резким контрастом частей — бурно-драматической и песенно-лирической, спокойной. Чудесное единство образов природы и человека. Один из примеров «буревого» шопеновского хроматизма. Замечателен «cantus firmus», вступающий с т. 5. Своими простыми, преимущественно диатоническими интонациями он прорезывает хроматическую бурю. С т. 20 — вступление полифонии нижних октав. Перед концом первой части характерный акцент на IV_7^{+1} h (т. 27).

Этот эффект у Шопена повторяется в аналогичных ситуациях (слом движения) в коде ноктюрна ор. 32 № 1, в конце прелюда ор. 28 № 22, в середине второй баллады, в фантазии f-moll (т. 143). Вторая часть начинается эмоциональным акцентом септимы (яркий момент!). Замечательный своим лирическим теплом мелос этой части очень явно связан с фольклором (пентатонические и иные обороты).[1]

Примечательна подготовка репризы. В конце контрапункт октав и мощный каданс.

[1] Ср., например, мелодический оборот тт. 11—12 второй части с аналогичными оборотами мазурки ор. 33 № 1 (тт. 3—4) или мазурки cis-moll ор. 41 (тт. 11—12).

Этюд a-moll. Одно из гениальнейших героико-трагических созданий Шопена, наряду с позднейшими — сонатой b-moll, ноктюрном c-moll, фантазией f-moll, полонезом fis-moll. Однако нигде, за исключением прелюда d-moll, пафос тревоги, героизма и гибели не передан с такой силой.

Здесь Шопен превосходно использует образные средства, завоеванные еще этюдами ор. 10. Это — выделение и контрастирование интонаций сурово-мрачных



и триумфально-победных



Это — развитие доминанты перед репризой (но здесь доминанта не затухает, а нарастает к репризе после затишья!), кульминация перед концом этюда и заключительный плагальный каданс. Тональный план построен на разнообразных связях терций.

Все пассажи — хроматические и диатонические обыгрывания разбитых аккордов. Начало этюда — тревожная затаенность призывных отзвуков марша, которая столь ярко выступила позднее в ряде моментов фантазии f-moll. Превосходный контраст — бурное начало пятого такта. Уже в тт. 11—12 появляются победные интонации, все время чередующиеся с тревожно-мрачными. Едва, например, в т. 40 появляется светлый C-dur, как сразу меркнет в потоке уменьшенных септаккордов. Едва зазвучат торжественные интонации As-dur'а и Es-dur'а (тт. 45—48), как и они исчезают. Тт. 50—60 — выразительное дробление ритмического масштаба (ускорение!). Тт. 59—60 — наслоение ряда септаккордов благодаря изобильному обыгрыванию. Тт. 61—65 — яркий эффект уменьшенных септаккордов и ритмики. Изумительна кода этюда: трещащее нарастание II_7^{+3} a в тт. 85—86 к I_{6_4} a и два стремительных ската, из них второй — хроматический. Это — крушение, гибель, катастрофа, из которой заключительная гамма вырывается и взлетает отчаянным вскриком![1] В концепции этюда a-moll есть нечто родственное финалу appassionat'ы Бетховена. Но образы Шопена конкретнее и острее в реализме своих воинственных интонаций и стихийного звукового фона, напоминающего смятение битвы.

Этюд c-moll. Прототип фактуры еще в «Краковяке» (см. выше). Игра минора и мажора. Пятнистое голосоведение, контрасты мрака и света, колоссальные органные пункты и однообразие фактуры этого этюда (при отсутствии ясного отделения мелоса от фона) делают форму его красочно-драматической, но мало расчлененной. Распространенное сравнение музыки

[1] Ход басов т. 5 от конца Шопен позднее применил в сонате h-moll (конец финала), а эффект восходящей гаммы в полонезе As-dur и в скерцо E-dur.

этого этюда с разбушевавшейся водной стихией не так уж условно — следует только не забывать принципа романтической «двупланности»: природа и человек. Отмечу мнимую полифонию (выделение «cantus firmus'a», но не самостоятельного, как в этюде h-moll) и плагальность (плагальное движение на терцию мажорной тоники в конце этюда). Есть предположение, что этот этюд был написан одновременно с этюдом c-moll op. 10; вряд ли оно основательно.

Два ноктюрна op. 32, опубликованные в 1837 г., заметно уступают лучшим ноктюрнам Шопена. Музыка их бледнее интонационно, беднее эмоциональными контрастами и оттенками, ординарнее фактурно.

Первый из них (H-dur) любопытен окончанием в h-moll'е и речитативно «театральной» кодой, в которой некоторые усматривали даже любовную драму со стуком в дверь, ударами кинжала и смертью. Т. 19 и другие — исключительно большие расстояния в левой руке. Т. 21 и дальше — сравни фактуру баса в начале сонаты b-moll. Тт. 27 и 29 — частый у Шопена и очень «речевой» мелодический оборот.[1] Тт. 32 и 34 — мазурообразные попевки. Речитативность коды (бестактовость) и плагальный каданс спада в конце естественнее всего связать с образным замыслом внезапного перехода от светлых грез к суровой действительности. Шопен избрал тут интонацию повторяющихся нот, близкую к стуку. Однако именно чрезмерная внезапность коды носит «театральный» характер и воспринимается не как естественная развязка предыдущего, а как deus ex machina.

Ноктюрн As-dur. Тт. 1—2 и два последних — реминисценция оборота из Larghetto сонаты c-moll. Т. 10 также напоминает Larghetto (движение уменьшенного септаккорда субдоминанты в тонику). Форма — образец шопеновской симметрии. Тональный план тоничен (As — f — fis — As; соотношение f — fis исторически обусловлено энгармонизмом альтерированной субдоминанты). Из особенностей и деталей: т. 14 и аналогичные — редкий пример «украшающего», а не действенного орнамента у Шопена. Тт. 35—39 — любопытный модуляционный переход с цепью тональностей Des — es — Des — Ces — (Heses) — (As) — (G) — fis (в скобки я поместил тональности, не выявленные до конца, лишь затронутые в пути); эта последовательность почти симметрично повторяется при переходе к репризе первой темы. Реприза — усложнение орнаментики (тт. 6—5 от конца — замечательный пример полутоновых обыгрываний). Очевидны здесь, равно как и в ниже разобранном экспромте As-dur op. 29, поиски Шопеном стиля интимной, «домашней» любовной поэмности.

Экспромт As-dur op. 29, опубликованный в 1837 г., закладывает основы этого жанра у Шопена, в котором он явился наследником и продолжателем Шуберта. В образном замысле слышится контраст быстрой, изящно-кокетливой речи и страстных лирических признаний.

[1] Аналогии смотри: экспромт op. 29 (средняя часть, тт. 1—2, 17—18 и др.), фантазия-экспромт op. 66 (Moderato cantabile, тт. 1—2), этюд cis-moll op. 25 (тт. 4—5), этюд Des (без опуса, тт. 17—18); ноктюрн op. 55 № 1 (тт. 17, 19), вальс op. 70 № 2 (тт. 5—6). Повсюду этот мелодический оборот носит свойственный ему эмоционально-выразительный характер (объясняющийся неопределенностью, «романтичностью», вопросительностью хода с первой ступени на третью *после* хода с доминанты на тонику). Шопен *изолирует*, особо выделяет этот оборот и тем самым усиливает его воздействие.

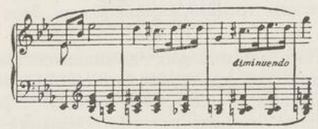
Тональный план (центры: As — f — As) тоничен. В первой части весьма искусно окружена As-dur'ная тоника — обыгрываниями и внетональными секвенциями. Бас моментами мелодизирован. Его фактура позднее была блестяще развита Шопеном в тарантелле и в прелюде Es-dur. Из деталей интересны: тт. 27—30 — мелодические обыгрывания при посредстве «энгармонической» субдоминанты ($II^{-5\ +3\ +1}_{6\ \ \ 5}$ As — $I_{6\ \ 4}$ As); тт. 1—8 средней части — широкое развитие внутритональных модуляций (тут как бы микрокосм шопеновской формы — crescendo к доминанте — c-moll и спад мелодии через субдоминанту — b-moll — к тонике!); т. 2 от конца второй части — обыгрывание доминантсептаккорда побочным тоном повышенной IV ступени; во второй части примечательна орнаментальная вариационность и сильное развитие обыгрываний; кода экспромта — объединение f и As, эффект затихания.

К 1837 г. относится также публикация четырех мазурок op. 30 и скерцо op. 31. На них необходимо вкратце остановиться.

Op. 30, повидимому, задуман целостно, как единая серия образов. Эмоционально-драматическое разнообразие и напряженность возрастают от начала к концу.

Мазурка op. 30 № 1. Мягкий, сдержанный контраст унылости и лихости. Сочетание куявяка с мазуром.

В т. 30 (т. 3 примера) характерная и любопытная полифункциональность (столкновение гармоний с басом g).



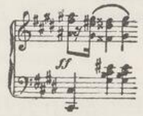
В конце мазурки — плагальный каданс спада.

Мазурка op. 30 № 2. Появляются стремительность и страстность, отсутствующие в предыдущей мазурке. Ряд весьма интересных деталей. Невозвращение первой темы. Начало — в h, окончание — в fis. Тт. 1—8 — характерная плагальность и натуральные обороты: Ih — V_7h — Ih — V_{II} h — VIh — IIIh (= IVD — ID) — $II_{6\ \ 5}$ h — V_7h — Ih. Тт. 17—24 — восходящая секвенция (вспомним среднюю часть вальса As-dur op. 69) с тональностями fis — E — A — Gis — (Cis) — fis. Тт. 33—48 — уже упоминавшийся мной замечательный пример гармонической вариации («кукушка») со стойкими плагальными оборотами. Контраст этой лесной «кукушки» с воинственными акцентами первой и второй тем образуют ядро миниатюрной драматургии мазурки.

Мазурка ор. 30 № 3. Разгул блестящего, капризно-переменчивого в своих эмоциях танца. Интересный тональный план: Des — des — Ces — B — f... b—Des (Ces — неаполитанская ступень b = VI Des, что говорит о господстве плагальности). Она развита и в деталях (см., например, кадансы с мажорной и минорной субдоминантой в тт. 9—16). Игра мажора-минора. Тт. 21—22 — известный образец минорной гаммы с двумя полуторатонами (гармонический мажор с повышенной IV ступенью). Начинается эта мазурка бальным мазуром городского типа.

Мазурка ор. 30 № 4. Это одна из «мазурок-поэм». Контрасты напряженно-печальных и блестяще мужественных интонаций очень ярко выражены. Повсюду, даже в ласковой любовности H-dur'ной темы, чувствуется мучительная тревога. В конце, после ряда кульминаций, типичный плагальный каданс спада, затихающий в низком регистре. Тональный план (центры: cis — E — cis — gis — cis — gis — H — dis — H. . .cis — E — cis) указывает опять-таки на объединение минора и параллельного мажора. Из деталей: тт. 1—5 — плагальность $IV_2^{+3}{}_{+1}$ cis — $II_{4\ 3}$ cis — Icis; тт. 20—21 — модуляция в cis через излюбленную Шопеном неаполитанскую ступень (здесь поворот D — S); т. 33 и дальше — развитие ритмической фигуры в басу с повышенной IV ступенью. С т. 51 — чудесные образцы подголосочной полифонии.

С т. 65 — нарастающая смелость столкновений, обусловленных ходами мелоса вплоть до гармонической резкости т. 73 и др.



Цепь хроматических нисходящих доминантсептаккордов в конце — пример вполне мелодической трактовки гармонии (гармонические комплексы как аккордовые утолщения мелодической линии). Прием этот у Шопена указывает на уже весьма высокую ступень осознания гармонии, как вполне самостоятельного выразительного и звукописного фактора (гармонический колорит реального звукового мгновения). В мазурке ор. 30 № 4 волнующе передан трагизм переживаний, таящихся в нарядной суете бала. Вспоминаются слова Ф. Листа: «Какими тягостными прощальными словами обменивались здесь те, кто так дорог был друг другу... Сколько раз восторженно любившие друг друга назначали во время мазурки свиданья перед такою долгою разлукой, что осень жизни могла сменить ее весну...» (Ф. Шопен, стр. 68).

Скерцо ор. 31 резко отличается своим характером от первого скерцо. В нем нет трагизма, и хотя его построение моментами весьма драматично, но развязка радостная, праздничная, а не тоскливая или катастрофическая. Тем самым скерцо развивает новую линию творчества Шопена, к анализу которой я перейду в следующей главе. Второе скерцо — характерный образец самобытных форм Шопена. И тут, как и в первой балладе, нечто взято

от формы сонатного Allegro (подобие экспозиции с двумя темами, подобие разработки), нечто заимствовано от рондо (некоторая вариантность повторений) и простой широкой трехчастной формы (расчлененность скерцо на фрагменты, наличие вставного интермеццо). Схематически форму скерцо можно представить так: (A — B) — (A — B) — (C — D — E) — (C — D — E) — (разработка на материале E, D, фрагмента A) — (A — B) — кода. Итак, разработке подвергаются преимущественно темы вставного интермеццо. К тому же, в репризе темы A—B попрежнему тонально контрастны, а не едины.

Все это очень сильно отличает форму скерцо от формы классического Allegro, но в то же время не дает права назвать ее именем какой-либо из других старых инструментальных форм.

Тональный план (центры: b — Des — A — cis... b — Des) указывает и на господство тоничности (A = VI^{-5}_{-1} Des) и на романтически просветленное окончание в тональности параллельного мажора.

Вступление скерцо (первая тема) — исключительно яркий, полный страстной романтики драматический контраст коротких фраз pp и мощных аккордов. Тт. 5—7 — «аккорд томления», как и в начале первого скерцо. Тт. 17—18 — объединение b и Des. Тт. 54—57 — характерные мелодические столкновения. Весь этот период построен на чрезвычайно действенных драматических эффектах пауз и регистровых расстояний. С т. 65 начинается едва ли не гениальнейшее у Шопена окружение тональности — это как бы манящий романтический образ Des-dur'a (в ритме вальса-мазурки), то приближающийся, то удаляющийся и лишь в т. 117 вспыхивающий с удивительной силой и блеском![1] В данном периоде примечательно также широкое применение фольклорных ритмов и попевок.

При повторении всей «экспозиции» Шопен вносит некоторые мелодические варианты.

Тема, которой начинается второй раздел («интермеццо») скерцо, весьма народна и органными пунктами, и мелосом (сравни с первым примером на стр. 224), и плагальными оборотами. Тт. 15—20 этого раздела — свободное включение в A-dur доминанты fis-moll'я (объединение тональностей). Тт. 35—38 — мелодическая квинтовая модуляция в cis. В cis начинается новый период с чудесной полифонией подголосков. Он приводит к третьему периоду — быстрым журчаниям E-dur'a. Следует слегка варьированная реприза A-dur'ной темы.

Замечу попутно, что все «интермеццо» поразительно ярко и тонко «оркестровано».

Органная хоральность вначале, пасторальные наигрыши как бы деревянных духовых с cis и gis, разрешающиеся в стеклянную звучность пассa-

[1] Тт. 65—71 — отклонение в Ges-dur (= субдоминанте Des-dur'a); тт. 72—79 — отклонение в As-dur (= доминанте Des-dur'a); тт. 80—86 — первое назревание и исчезновение Des-dur'a; тт. 87—90 — отклонение в es-moll (= субдоминанте Des-dur'a); тт. 91—96 — второе назревание и исчезновение Des-dur'a; тт. 97—106 — третье назревание Des-dur'a и отклонение в es-moll; тт. 107—116 — окончательное назревание Des-dur'a на органном пункте доминанты. Как звонка и радостна достигнутая тоника в т. 117!

жей delicatissimo, постепенный переход к «tutti» — все это содержит примеры колоритнейшего и подлинно образного, полного звуковой перспективы, «пространственности», использования фортепианных тембров. С т. 204 A-dur'ной части начинается разработка. Примечательны тут септимовые обыгрывания (с тт. 212—213), блестящую аналогию которых имеем в этюде ор. 25 № 11. Затем, в модуляционном развитии разработки (g — c — as — E и т. д.) мастерски драматизирована фигура подголосков cis-moll'ного периода второй части. Все это ведет к мощной кульминации и за ней к постепенному затуханию на доминанте. Приемы дробления темы здесь использованы, как и в ноктюрне g-moll ор. 15, для динамического сжатия масштабов.[1]

В репризе первой части скерцо превосходен переход к Des-dur'ной коде (с новыми хроматическими окружениями Des-dur'а, с отклонением в A-dur — NB!) и великолепна сама кода. В ней изменились начальные короткие фразки скерцо, стали мощными, утверждающими. Резкие диссонансы столкновений (тт. 33—27 от конца — чрезвычайно смелые полифункционально-политональные комплексы) прорезывают звуковую ткань. Восторг радостного порыва нарастает, пока не прозвенит виртуозным скачком заключительного такта.

В 1838 г. Шопен начал сочинять свои прелюды. В этом же году им были опубликованы мазурки ор. 33 и вальсы ор. 34.

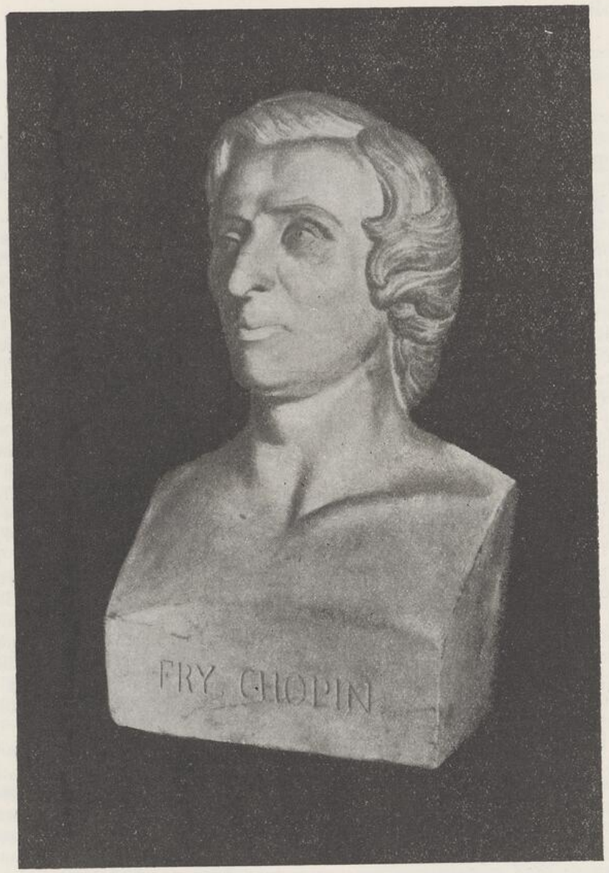
В сюите мазурок ор. 33 Шопен чередует краткие (мазурки gis-moll и C-dur) и более развитые (мазурки D-dur и h-moll) формы. Замысел целого типичен: от печали (мазурка gis) к шляхетской молодцеватости (мазурка C) и народному веселью (мазурка D). А под конец грусть возвращается и углубляется в тоскливых образах мазурки h-moll.

Мазурка ор. 33 № 1. Изящно-элегическая миниатюра — целиком в ритме мазура. Т. 1 — «утолщение» мелодической линии аккордами. H-dur'ная тема — характерные для Шопена фольклорные попевки (e — fis — cis, dis — fis — gis). Этот бодрый танцовальный порыв быстро гаснет в печали.

Мазурка ор. 33 № 2 (№ 3 по изд. Петерса). Беспечная бодрость господствует. Это та мазурка, из-за которой, по свидетельству Ленца, Шопен повздорил с Мейербером (Мейербер упрямо утверждал, что она написана в двухдольном метре). Басы, столкновения, обыгрывания. Тональный план (C — As — C) — обычная для данного и позднейшего периодов творчества Шопена тоничность терций.

Мазурка ор. 33 № 3 (№ 2 по изд. Петерса). Одна из колоритнейших картинок народного танцовального быта. Недаром Шопен сам называл свои мазурки «obrazkami». Тональные центры: D — A — D — B — b — Des — (fis) — (A) — D — A — D — указывают на фольклорную автентичность (D — A — D) и на романтическую терцевую тоничность (D — B — b — Des). Типичный мелос первой части (куявяк) с превосходно задуманными контрастами f — p. Средняя часть — мазур с ритмикой, активизированной синкопами.

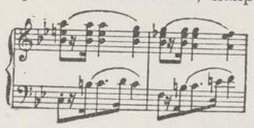
[1] Тт. 276—279 — ритмика, разбивающая трехчетвертной ритм. Аналогия: вальс ор. 42 (тт. 46—48 репризы).



ШОПЕН

Со скульптуры Я. Татаркевича (1850)

В этой части весьма яркие столкновения, например:



В конце мазурки — как бы наигрыши деревенского скрипача и заключительная «лидийская» гамма (повышенная IV ступень).

Мазурка ор. 33 № 4. Одна из поэтичнейших мазурок-элегий. Замысел — контрасты-антитезы и каданс спада (автентический) — типичен для Шопена. Эмоциональное богатство велико, ибо элегичность оттеняется контрастными элементами волевых порывов, вкрадчивой нежности и радостных проблесков. Перед нами целая драматическая сцена, открывающая простор сюжетному воображению слушателя, но очень точная и ясная в эмоциональном содержании своих образов. Повторений так много, что сам Шопен разрешал купюры (см. оксфордское издание). В мазурке множество черт, восходящих непосредственно к фольклору. Тональные центры: h—(fis)—C—B — Es... H — dis — H... h — указывают на плагальность, секундовые и терцевые связи. Плагальность и остинатные басы уже в начальных двух тактах. Тональная логика первых 25 тактов весьма характерна (вспомним тт. 1—8 средней части экспромта As-dur). Это опять-таки движение T — D... S — T (= h — fis — h — C — h), столь присущее и крупным шопеновским построениям. Тт. 47—49 — мелодическая модуляция в B-dur (вспомним среднюю часть скерцо h-moll). Тт. 49—50 — опять плагальность! Мелос H-dur'ной части мазурки — чудесный образец непрерывных мелодических задержаний и столкновений, нарушающих устойчивость и создающих романтическое томление. Замечателен этот фрагмент и с интонационной стороны, как мелодический образ изящной, слегка кокетливой польской речи. Словесные «расшифровки» подобных интонаций можно найти в песнях Шопена (см. особенно песни «Перстень» и «Моя милая»). Весьма оригинально solo баса перед последним появлением первой темы и троекратная созерцательная неаполитанская квинта (c — g) перед заключительным кадансом мазурки.

Из трех вальсов ор. 34 второй носит ярко выраженный польский характер. Напротив, первый и третий вальсы отмечены стилем Парижа. Шопен, несмотря на свое польское происхождение, явился одним из выдающихся творцов парижского вальса. В истории последнего заметна ярко самобытная тенденция. Томным чувственным вздохам и мерным ритмическим ударам вальсов Вены Париж противопоставляет блестящую ритмическую оживленность и пластическое, остро рельефное разнообразие. Эти черты позднее выступают у Сен-Санса, Дюрана, Делиба, Годара и многих других. Вальдтейфель превратил их в звонкую ходячую монету и стал соперником Иоганна Штрауса-сына. Однако задолго до этого Шопен гениально и поэтично сформулировал все основные элементы парижского вальса.

В отличие от сюиты мазурок ор. 33 сюита вальсов ор. 34 начинается и завершается жизнерадостным блеском. Не символично ли это отличие

в плане контрастного сопоставления образов Варшавы и Парижа в мышлении Шопена?

Вальс ор. 34 № 1 — первая попытка «симфонизации» вальса у Шопена, поскольку вальс ор. 18 был «по-венски» сюитен, а другие ранние вальсы слишком миниатюрны. Общий тональный план плагален (центры As и Des), но в деталях ярко выражены автентические элементы. Характерно блестящее доминантовое вступление. С т. 33 — прототип пассажей вальса As ор. 42. Тут же колоритные подголоски среднего голоса. Примечательна кода с ее потоком восьмых и новыми подголосками среднего голоса. Это одно из тех увлекательно-жизнерадостных «вечных движений» Шопена, которые следует играть сплошным певучим legato (см. оксфордское издание) и которые в общераспространенных изданиях (например у Клиндворта) снабжаются рубленой фразировкой.

Вальс ор. 34 № 2. Любимый вальс самого Шопена, окутанный сумраком грусти. Наредкость удачный синтез всепроникающей народности (например, тт. 1—16 — «волыночный» бас, плагальность, «маятникообразный», по терминологии Кейпрулиан, мелос) и утонченной романтики, пластичного, «говорящего» мелодического речитатива.

Замысел — контрастность и возвращение к исходной депрессии в конце. Тт. 21—36 — замечательный пример ритмически-свободной орнаментальной мелодики. C-dur'ная часть — мелодизация баса. Тт. 68—69 — редкий у Шопена случай перехода мелодии из мажора в одноименный минор (гармоническая вариация). Колоритную мелодизацию баса — просветленное лирическое отступление — имеем и перед заключительной репризой первой темы. Нетрудно понять, почему Шопен особенно любил этот вальс. Его мечтательность и нежные мягкие антитезы глубоко отражали элегические стороны шопеновского мышления.

Вальс ор. 34 № 3. Если первый вальс опуса представителен, монументален, то этот полон задорного, почти озорного блеска. Тональный план плагален. Доминантовое вступление со стремительной рябью хроматизмов. В первой части — полиритмия (двухдольность и трехдольность), впоследствии типичная для парижского вальса (см. Дюрана, Вальдтейфеля). Динамические форшлаги — в средней части и в конце, напоминающие вальс ор. 18. Очень яркое тоническое сопоставление B — Des в тт. 112—113. Энгармоническая плагальность ($II_2^{\,-5\,+3\,+1}$) перед концом вальса.

В 1838—1839 гг. Шопен заканчивает и пишет в Париже, на Майорке и в Ногане ряд выдающихся, идейно насыщенных в большинстве своем сочинений. Это ноктюрны ор. 37, баллада ор. 38 (посвящена Р. Шуману), скерцо ор. 39 (посвящено Гутману), полонезы ор. 40 (посвящены Фонтане), мазурки ор. 41, фантазия-экспромт ор. 66 (посмертн.), 24 прелюда ор. 28 (посвящены К. Плейелю) и соната b-moll ор. 35. Их кратким обзором я закончу условно (ибо о точных границах речи быть не может) изложение второго периода творчества Шопена.

Оба ноктюрна ор. 37 носят интимно-лирический характер. Контрасты мягкие, сглаженные, что не случайно, но отражает постепенный отход Шопена от бурной романтической драматургии II периода его творчества.

Ноктюрн ор. 37 № 1. В первой теме пасторального характера ощутимы интонации украинского фольклора. Эта слегка элегическая «думка» чередуется с сосредоточенной хоральной созерцательностью средней части. Тт. 1—2 — свобода голосоведения в басу и выделение ноты Es (подголосочное обыгрывание тонической квинты). Тт. 13—15 — натурально-плагальные обороты: Id (= III B) — IV B — I B — II B (= IVg) — Ig — — IV_6g — Vg...

Вариационный орнамент при повторениях. Средняя часть — пример редкого у Шопена выдержанного четырехголосия. Хоральные интонации и свобода голосоведения, например, — вводный тон в т. 4 и тт. 9—10. Тт. 9—11 этой части свидетельствуют об объединении мажора (B) с мином (g). Плагальность и мажор в конце. Повсюду своеобразное сочетание простодушия с утонченностью.

Ноктюрн ор. 37 № 2. Чудесна образность, основанная на противопоставлении изящной, капризной кокетливости и ласковой сердечности. Все это на фоне покачиваний баркарольного ритма. Рондообразная форма с двумя темами. Характерна избыточная деструктивная модуляционность, изменчивая, как переливы воды, как смены быстро мелькающих ощущений: в G-dur'е лишь небольшая часть ноктюрна. В тт. 1—28 модуляционная «экскурсия» G — a — B — Des — es — Des — b — a — G — f..., замечательная симметрией своих ходов. Кроме того, в данном периоде отмечу мелодизацию баса и широкое применение *мелодических* модуляций. Начало второй части с его плагальностью, диатоническим обыгрыванием квинты и характерными попевками весьма народно. Дальнейшее хроматическое движение C—E и B—D (подход к B—D через «намеки» fis и as-moll'ей) очень выразительно томительной романтикой нарастаний.

Реприза первой темы дана на органном пункте доминанты. Реприза второй темы начинается с E-dur'а (= тонике C), ведет к Gis-dur'у, Fis-dur'у, D-dur'у и лишь затем (вторая реприза первой темы) возвращается в G-dur. Тт. 11—9 от конца — модуляция по малым терциям (G — B — Des — E — G) при посредстве плагальных энгармонизмов (например, IV G = II^{+3} B). В этом ноктюрне, как и в предыдущем, драматическая коллизия совершенно отсутствует. Вместо нее лишь мягкая контрастность прозрачных звуковых арабесок и теплой, певучей лирики.

Балладу ор. 38 нередко истолковывают как сюжетную, приписывая ей воплощение баллады Мицкевича «Свитезянка». Яхимецкий[1] даже надписывает над последними тактами баллады заключительные слова баллады Мицкевича: «A kto dziewczyna?.. Ja nie wiem» («А кто девушка?.. Я не знаю»).

Известно, что Шопен хотя и признавался Шуману во влиянии, оказанном на его музыкальное воображение балладами Мицкевича, но воздерживался от какого-либо сюжетного истолкования своих баллад.

Тем не менее неоспоримо, что из всех шопеновских баллад вторую балладу скорее всего можно назвать сюжетной — настолько музыка ее изобразительно красочна, а драматизм «театрален». Некоторое интонационное и, быть может, отчасти программное родство со второй балладой

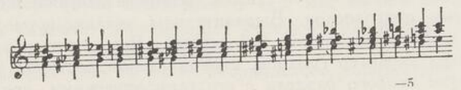
[1] См. Fr. Chopin, стр. 133.

обнаруживает позднейшая песня Шопена «Двоякая кончина» (на слова Б. Залесского), где говорится о трагической гибели любовников в разлуке. Форма баллады опять-таки очень своеобразна. Вот она схематически:

A—B—A (с разработкой A) — B (с кусочком разработки A в конце) — кода (с материалом, родственным и A, и B, и с реминисценцией кусочка A в конце). Следовательно, перед нами рондообразная форма, но с резким расчленением частей и с яркими элементами разработки, свойственными форме сонатного Allegro.

Тональный план баллады — широкое терцевое объединение мажорно-минорных тональностей. Начало — сугубо фольклорно. Это — спокойно «объективная» песенность, лишенная лирического акцента и плавно текущая на тонах тоники F-dur'а (F-dur, a-moll, C-dur). После затихания на тонике F-dur'а внезапно врывается демонический a-moll Presto con fuoco с типичными для Шопена мелодизацией баса и технической фактурой правой руки. Сдвиг a—g указывает на дальнейшее развитие сферы F-dur'а. С т. 17 Presto con fuoco вступает фанфарный мелос, поднимающийся из d в f и as (опять модуляция по малым терциям, которую мы только что нашли в ноктюрне G-dur). As-moll укрепляется (эффект «набеганий» волн в басу особенно ясно обнаруживает водную природу образов Presto con fuoco) и начинает затихать, достаточно неожиданно модулируя в конце раздела в F-dur. Итак, в конце «экспозиции» появился... as-moll вместо «полагавшегося» C-dur'а или E-dur'а! C tempo I реприза первой темы. На этот раз тема, однако, *развивается* путем исключительно органичного и мастерского сцепления попевок. Примечателен подъем тт. 26—29 tempo I и последующий широкий разлив первой темы в B — g — Es, переходящий внезапно и крайне выразительно в настороженный $II^{-5\ +3\ +1}_{6\ \ \ 5}$ Es, а затем к имитации темы в C-dur'е. После нового подъема выступает тема в g-moll'е и ведет к репризе «демонической» части — сначала в d-moll, затем в a-moll.

Превосходен подход к коде с его тремоло и темой в басу (наслоения-столкновения). Вообще эта баллада — пример мастерской трансформации тем, тематического развития. Кода (с начала Agitato) — редкая у Шопена репетиционная техника. Тут расцвет столкновений и обыгрываний, порождающих резкие диссонансы и хроматическую пестроту, оправданную мелодической логикой. Секвенциями Шопен включает и Es и Des в a-moll. Весьма любопытна последовательность тт. 17—20 коды (схематически)



и т. д.

где особо выразительна энгармоническая роль $II^{-5\ +3\ +1}_{6\ \ \ 5}$ dur (C, D, E, G), и где сложная цепная связь хроматических гармоний осуществлена отнюдь не произвольно, но с неизменно присущей Шопену строгой функциональ-

ной логикой: тут типическое движение от тоники (a-moll'я — II_{43}^{+3} a [1]) к доминанте (E) и возвращение к тонике через субдоминанту (D).

Мощное нарастание в коде приводит к срыву, после чего в a-moll'е звучит отрывок первой темы и печальный каданс, очень простой по фактуре, без всякого арпеджио, как в известных изданиях. И все же тут нет трагической депрессии, характерной для «гражданских произведений» Шопена. *«Изобразительность»* баллады, пользующейся по преимуществу образами сельской природы и фольклорной демонологии, явственно ощущается до конца. Отмечу еще некоторые детали. Т. 5 первого раздела — голосоведение септимы (см. также тт. 17 и 18 второго раздела). Тт. 17—21 второго раздела — доминанты на сильном времени и тоники на слабом (*красочно-драматическое* использование доминант). Тт. 27, 29 и 31 второго раздела — натуральная V ступень as-moll'я (a в басу мелодический минор). Тут же повышенная IV ступень (бас).

Напротив, трагедийные образы, свободные от внешне декоративной сюжетности, вновь появляются в *скерцо cis-moll op. 39*, но разрешение им дается уже не скорбно-отчаянное.

Драматический замысел скерцо с его чередованием бурных и спокойно созерцательных фрагментов частично напоминает замысел скерцо h-moll. Но там в конце катастрофа, а здесь перед концом просветление на основе развития второй хоралоподобной темы. Несомненно, что элементы мистической романтики здесь (и в других местах) у Шопена имеются. Но слишком прочны реалистические корни искусства Шопена, чтобы оно испарилось туманом романтической метафизики. В коде Шопен развивает драматизм cis-moll'я и заканчивает волевыми, мужественными интонациями преображенной первой темы, а не хоральными звучаниями Cis-dur'а.

Тональный план скерцо терцево-тоничен. Форма сочетает элементы рондо с элементами разработки и тематической трансформации.

Схематически: A — B (с разработкой B) — A—B (вариации и *трансформация* темы) — кода.

Начало скерцо — типичные гулкие мелодические обыгрывания [2] и резкие аккорды наверху, как бы вскрики. Это выразительный и яркий эффект, который Шопен «нашел» еще в скерцо h-moll (первый аккорд) и который не раз потом разнообразно повторяет (см., например, последние такты полонеза fis-moll и финала сонаты b-moll). Слушатель сразу вводится в атмосферу воинственных, трагических отзвуков гражданских бурь. Тт. 21—24 — сравни развитие аналогичного фрагмента, властной, суровой интонации в начале скерцо b-moll. Затем октавные пассажи и с т. 36 появление характерных подголосков. Выразительны чеканно-неумолимые секвенции с т. 91 с их плагальными оборотами. Весь этот раздел скерцо носит «токкатный» характер грозной, стремительной поступи. Обаятельно красивый тематизм второго раздела с его гармоническими последовательностями, движениями на терции и квинты трезвучий, столкновениями и мелодическими обыгрываниями ломаных пассажей восьмых построен из типичнейших *элементов* шопеновского мышления, но его хорально-экстатический характер обнаруживает совершенно не типичную для Шопена настроенность. Народность тут окутана легким покровом мистики. Таинственно-маняще гудят «органные» басы в тт. 38—45 Meno mosso. Колористическая игра тональных красок, гулких и звонких регистров получает моментами явно культовые оттенки. Тт. 166 и последующие Meno mosso — красочные и характерные модуляции с своеобразным использованием секвенционных принципов баховской эпохи.

«Трение» нот a — gis перед репризой первой темы. Реприза второй темы — повторение и варьирование прежних образов. Замечательны тут колористические эффекты миноров — e и fis с их суровым сумраком. В fis-moll'е — характерно свободное голосоведение вводного тона (тт. 3—4 первого восьмитакта).

Затем — Cis-dur'ный период, о хоральных интонациях которого я уже говорил. Бурный драматизм гаммообразных ступенчатых пассажей cis-moll'я рассеивает культовые образы. Перед нами опять жизнь с ее реальными тревогами и борьбой, перед нами великий гуманизм шопеновского искусства.

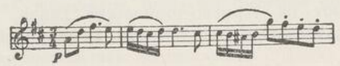
Весьма возможно, что драматические перипетии этого скерцо — косвенный продукт романтических ужасов Майорки, повлиявших на обостренную впечатлительность Шопена; тем значительнее конечная победа реального над мистическим! Из деталей скерцо отмечу еще применение свойственных Шопену мелодических модуляций (например тт. 21—25 первого раздела).

Оба полонеза ор. 40 монументальны, но первый из них празднично триумфален, второй трагичен.

Полонез ор. 40 № 1. Тот самый, про который сохранилась легенда, что Шопену, сочинявшему его, представилась грандиозная процессия польских рыцарей. Наряду с ор. 53 — это образец торжественного полонеза, строящегося на основе фанфарных и маршевых интонаций. Развитая тяжелая аккордовая техника — «оркестровая» звучность с обильной имитацией меди. Тональный план плагальный (центры: A—D—A), испещренный богатыми модуляциями (Cis — E — Gis к A-dur'у, h—fis—B—C к D-dur'у). Весьма ярок переход к репризе второй темы в средней части (хроматический ход баса). Сравни нисходящие трели с аналогичными из второй баллады.

Полонез ор. 40 № 2. Начало с I_{5_4}, как и начало прелюда As-dur. Яхимецкий называет этот полонез «трагической поэмой, выражающей поражение, гибель и порабощение».

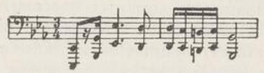
Он приводит тему полонеза Курпинского, сочиненного по случаю коронации Александра I в Варшаве.



[1] Этот аккорд (частый у Шопена) весьма ярко выявлен в коде; он же обрывает нарастание коды перед заключительным tempo I.

[2] Внетональные хроматизмы, позднее столь ярко развитые в финале сонаты b-moll.

и не без основания считает тему полонеза Шопена



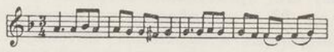
мрачно-трагической трансформацией темы Курпинского. Сурово-декламационно звучат в начале полонеза мощная и грозная линия басовых октав на остинатном гнетущем фоне, отчаянный подъем 10-го такта!

Тональные центры (c — As — c) тоничны, но звуковая ткань пестрит множеством модуляций. Тт. 19 и 21 — ярко драматичные неаполитанские секстаккорды. С т. 22 весьма смелое нарастание, с типичными шопеновскими столкновениями и т. п., растворяющееся в светлых, отрадных красках G-dur'а с почти пасторальными деталями в тт. 34—36. Но опять возвращается неумолимо-трагическая первая тема...

В средней, As-dur'ной, части полонеза интереснее всего детали. Тт. 2—3 — две альтерированных субдоминанты. Тт. 3—5 — выразительное «расплывание» ритмики. Т. 10 — весьма смелое переченье. Тт. 24—25 — колебание D—S—D—S. Т. 27 — очень типичный мелодический оборот. Последняя реприза первой темы — упорные мелодические ходы g — b — as в верхнем голосе делают впечатление аккордового фона правой руки еще более гнетущим. В конце — развитие неаполитанской плагальности и драматический доминантовый каданс.

Образная структура сюиты мазурок ор. 41 столь же характерна, как и структура сюиты ор. 33. Вначале элегическая мазурка e-moll, затем бурно плясовая мазурка H-dur. За ней ласковый чарующий «разговор» мазурки As-dur и, наконец, гражданский трагизм мазурки cis-moll. Круг патриотической тоски замыкается и душит светлые образы.

Мазурка ор. 41 № 1 (№ 2 в изд. Петерса). Пасхалов цитирует в своей работе польскую песенку, которая поразительно напоминает эту мазурку:



Мазурка изобилует выразительными деталями. Тт. 7—8 — фригийский оборот (пониженная II ступень). Тт. 18—20 — столкновения. Плагальность в крайних частях мазурки, развитие доминанты в средней части, где поразительно правдивы в своих настойчивых, но бессильных мольбах интонации dis. Тт. 33—41 — замечательная по тоскливой выразительности мелоса интермедия. Т. 12 от конца и дальше — усиленная реприза (верхние призвуки). В конце плагальный унылый каданс спада (начинается мазурка в a, оканчивается в e).

Мазурка ор. 41 № 2 (№ 3 в изд. Петерса). Очень самобытный и характерный ритм «втаптывания» обрамляет мазурку и, кроме того, трижды появляется на ее протяжении. Тональные центры (H—Es—D—G—... H) указывают на терцево-тонические связи. Мелодическая плагальность перед последними тремя тактами. В целом образ стремительного бурного танца.

Мазурка ор. 41 № 3 (№ 4 в изд. Петерса). Весьма любопытны наслоения в тт. 33—40, имитация (тт. 41—47), обыгрывания ноты do в тт. 48—52, «импрессионистская», незавершенная, своеобразно «прерывающая» интонации изящной непринужденной речи кода мазурки.

Мазурка ор. 41 № 4 (№ 1 в изд. Петерса). Одна из ярчайших, связанных с трагическим патриотизмом Шопена. Очень драматичное построение целого, особенно в кульминации и в коде. Фригийский оборот в тт. 1—6. Превосходное развитие тематизма с т. 33. Реприза первой темы (т. 73 и дальнейшие) ясно обнаруживает характерную особенность шопеновского мышления. Уже в начале мазурки первая тема дана в пределах октавы cis — cis («описание» октавы) и воспринимается там, как cis-moll'ная с плагальными кадансами (IV и II^{-1}). В репризе же первая тема снабжена повышенным mi (eis), что переводит ее из cis-moll'я в гармонический fis-moll. Но тут границы мелодии, интонационно неизменные, становятся уже не тоническими, а доминантовыми,[1] что создает специфический эффект внутритональной мелодической транспозиции, свойственной (в иных формах) еще древнегреческой музыке. Перед кодой замечательно смелые мелодические столкновения и мощная кульминация первой темы. Кода — типичный каданс спада, затихающий, подобно глухим сдержанным рыданиям, в низком регистре. Нельзя не отметить, попутно, чрезвычайно тонкую и разнообразную «оркестровку» всей мазурки, мастерски использующую различия фортепианных регистров и тембров, а также всевозможные ресурсы пианистической фактуры.

Фантазия-экспромт ор. 66.[2] Эта пьеса, которую сам Шопен не считал нужным опубликовывать, не только превосходна по вдохновению, но и весьма симптоматична исторически.

Многие особенности обращают на себя внимание. Это, например, оживление звучности при посредстве сливающейся полиритмии (четыре ноты против трех в первой части)[3] и ясно выраженные тенденции *монотематизма* — черты исторически многообещающие. Но наиболее яркий момент экспромта — классически ясное развитие мелодических обыгрываний в первой части. Напрашивается сравнение с финалом «лунной» сонаты Бетховена. Там простые «аскетические» разбитые трезвучия, здесь все мелодизировано и детализировано обыгрываниями. Это нагляднейший пример исторического перехода от Бетховена к Шопену, от мелоса аккордовых тонов к мелосу романтического орнамента. Пример этот тем более нагляден, что перед кодой финала «лунной» сонаты мы находим пассаж, идентичный пассажу т. 8 экспромта.

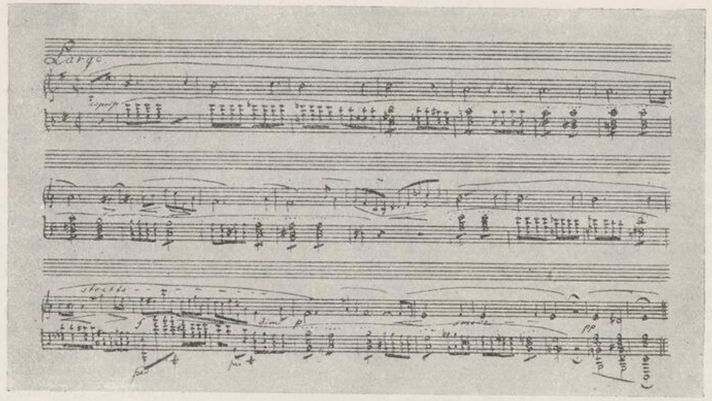
Прелюды ор. 28 (посв. К. Плейелю) — великое достижение Шопена.

Если в шопеновских этюдах следует зачастую видеть замыслы его крупных концепций, то тенденция *прелюдов* скорее обратная: высказать нечто уже найденное максимально сжато, предельно лаконично (лаконизм

[1] См. аналогии — первые темы экспромтов As и Fis.

[2] Термин «фантазия», повидимому, прибавлен Фонтаной при издании посмертных сочинений Шопена (см. Huneker, 241).

[3] Аналогии см. в прелюде fis-moll и этюде f-moll без опуса. Подобная колористическая полиритмия стала впоследствии звукописной по существу.



Нотный автограф Шопена (прелюд e-moll)

не плана — замысла, но конспекта). В этом смысле жанр прелюдов у Шопена, кстати сказать, намеченный уже прелюдом As-dur без опуса, сочиненным в 1834 г. и найденным в 1918 г., опять-таки, жанр новаторский; и в нем заметно живое противоречие двух тенденций, двух принципов.

Ведь, с одной стороны, сделать прежнее традиционное вступление, «прелюдирование» ядром, сутью музыкального высказывания, придать ему вполне самостоятельное значение[1] есть идея, конечно, романтическая (тут как бы замысел — остановить и фиксировать мгновение, показать его непреходящую прелесть). И эта идея постоянно заметна в шопеновских прелюдах. Но в том-то и дело, что романтическое творчество Шопена не исчерпывается одной романтикой. Оно всегда и плодотворно стремится к ясности, кристалличности идей и образов, а в прелюдах ищет и блестяще находит а ф о р и с т и ч н о с т ь. Поэтому 24 прелюда ор. 28 — это как бы весь Шопен в афоризмах. Это кратчайшая энциклопедия образов и идей Шопена, и мы находим тут все основные стороны его творческого духа — народность и национальность, светлую и скорбную лирику, драматизм переживаний и гражданский пафос, романтическую фантастику и изящество задушевной речи.

Вместе с тем — кратчайшая энциклопедия существа, ядра шопеновских форм, точнее присущих этим формам принципов развития. То, что в крупных произведениях Шопена дано на больших пространствах, в «кусках», из которых складываются разделы или целые опусы, то в прелюдах сжато,

[1] Лишь в позднем отдельном прелюде (ор. 45) в связи с неоклассическими тенденциями позднего Шопена принцип прелюдирования, как такового, возродился.

сконцентрировано. И поэтому, вникая в их музыку, мы, быть может, нагляднее всего познаем гениальное умение Шопена напевно и динамически последовательно, со скульптурной пластичностью линий строить и замыкать музыкальный образ.

Прелюд № 1. Выразительный образ душевного порыва, лирического восторга, основанный на омузыкалении интонаций взволнованной речи (отсюда и сплошные синкопы). Типичная для Шопена динамическая концепция (< >) с плагальностью в конце. Яркие примеры мнимой и подголосочной полифонии, диатонических и хроматических задержаний-обыгрываний. Динамика ритмических масштабов.

Прелюд № 2 (предположительно сочинен в 1831 г.). Исключительно смелые гармонии. Начало в e, окончание в a. Мелодические модуляции, весьма развитые хроматические обыгрывания. В аккомпанементе слышатся струнные басы, в мелодии — голоса духовых. Характер мрачного, скорбного раздумья.

Прелюд № 3. Пасторален еще очевиднее, чем этюд As-dur ор. 25. Мелодические обыгрывания журчащих, как ручей, арпеджий аккомпанемента образуют шеститоновую гамму. Тональные центры: G — D — G — C — G (NB!). T. 10 от конца — столкновение T, D и S. Тетратонная гамма (частичное плагальное обыгрывание) в конце. Это — будто прелестный сельский пейзаж, залитый солнечным светом.

Прелюд № 4. Весьма замечательный образец протяженности шопеновского мелоса и, особенно, шопеновской гармонической плагальности. Анализ прелюда показывает, что весь он основан на плагальном колебании между e-moll и a-moll. Вот схематическая цифровка всего прелюда,[1] свидетельствующая о богатстве применяемых Шопеном гармонических средств:

$[I_6 e] — [II_7 e — VII_{6\,5} e \ (= IV_{6\,5}^{+3\,+1} a)] — [IV_{6\,5}^{+1} \ a — IV_{6\,4} a — VII_2 \ a] — [V_7 a — V_{7н} a$

$(= I_6 e) — IV_{4\,3}^{+3\,+1} e] — [VI_6 e — II_2 e] — [II_2 e — VII_7 e (= IV_7^{+3\,+1} a)] — [IV_7^{+3} a] —$

$— [IV_7 a — VII_{4\,3} a] — [III_7 a — I_6 a (= IV_6 e)] — [\frac{IV}{V} e — V_7 e — IV_6 e] — [V_7 e — IV_6 e] —$

$— [V_7 e] — [I_6 e] — [II_7 e — V_{4\,3}^{-5} e — VII_{6\,5}^{-3} e] — [V_{4\,3}^{-7\,-5} e \ (= VII_2^{+5} a) — VII_2 a — V_7 a] —$

$— [V_{7н} a (= I_6 e) — IV_{4\,3}^{+3\,+1} e — IV_{6\,5}^{+3\,+1} e — IV_6 e] — [\frac{II}{V} e — III_7 e — I_6 e] — [IV e — II_{6\,5} e —$

$— I_{6\,4} e — IV_6 e] — [I_{6\,4} e — IV_6 e] — [I_{6\,4} e — V e — V_7 e] — [VI e — IV_{6\,5}^{+1} e — IV_6 e] —$

$[\frac{IV}{V} e — I_{6\,4} E — I_{6\,4} e] — [IV_7^{+1} e] — [I_{6\,4} e — V e] — [I e].$

Прелюд № 5. Повидимому, образ созерцания природы. Весьма ярки мнимая полифония и фактура больших расстояний. Свобода голосоведения. Полиритмия. V_9 в первых тактах. Конец сравни с концом прелюда № 16.

[1] Квадратными скобками отмечены такты.

Прелюд № 6. Один из «претендентов» (наряду с прелюдом № 15) на название «прелюда с каплями дождя» (см. общеизвестный рассказ Жорж Санд о том, как Шопен на Майорке остался в одиночестве). Так или иначе, но этот прелюд отмечен поразительным единством внешних звуков и душевных переживаний в музыкальном образе; это потому, что фон «капель» дан не как натуралистическое подражание, а как лирическое ощущение. Примечателен эффект остинатной псалмодии, примененной еще в «Польской погребальной песне». Тональные центры (h — C) указывают на неаполитанскую плагальность. Мелос преодолевает тактовые черты. Возникновение двухголосия в тт. 6—8 (один из случаев типичных для Шопена мимолетных «дуэтов»). Замирание на квинте тоники.

Прелюд № 7. Характер кокетливо-ласковой мазурки указывает лишний раз на чрезвычайную роль этого танца во всем творчестве Шопена. Плагальность тональных центров (A — h — A). Тт. 5—6 — ясное выявление полифункциональной сущности доминантового нонаккорда (сравни т. 6 от конца прелюда № 15). Тт. 11—12 — объединение A и h (IA — V_7h).

Прелюд № 8. «Буря на Майорке» — толковали этот прелюд многие шопеновские биографы. Если даже и так, то романтическая «двуплановость», разумеется, торжествует. Изумительна яркость развития некоторых черт шопеновского мышления. Последовательная мнимая полифония, развитая в правой руке до двухголосия. Избыточные хроматические обыгрывания (в итоге постоянная полифункциональность). Полиритмия оживления (см. выше о фантазии-экспромте ор. 66). Плагальность (глубоко сердечная, как обычно у Шопена) перед заключительным кадансом. Тональный план — логика хроматических секвенций. Кроме основной тональности (fis), выделяется dis и чуть-чуть A. Несмотря на такую крайнюю «хроматичность», форма очень ясна; она организована немногими нарастаниями и спадами. Мелос тт. 1 и д. — обыгрывание доминантовой октавы.[1]

Великолепна хроматическая кульминация перед кодой прелюда. Глубоко впечатляет колористическая игра мажора-минора в коде. Это — успокоение и просветление. Страстность исчезла. Остается тихая, светлая грусть заключительного каданса. Фактура баса в прелюде просто и гениально задумана: в сочетании с пассажами правой руки бас создает истинно романтическое мерцание и трепетание колорита.

Прелюд № 9. Торжественно гимнического склада, будто миниатюрная ода. Хороший пример натуральных внутритональных модуляций (тт. 1—3), а также альтерационных ладо-обобщений. Тональные центры — E — C... As — F и другие — основаны на связях терций.

Прелюд № 10. Типичный тональный план T — D — S — T. Ярко выраженная плагальность. Ритмические детали мазура. Характерная фактура пассажей правой руки. Эмоциональный акцент октавы a в конце. Пассажи шестнадцатых в правой руке подобны быстрым перезваниваниям цимбал, вдохновенно воспетых Мицкевичем в «Пане Тадеуше».

[1] Замечу, попутно, что в подобной, часто наблюдающейся у Шопена структуре мелоса, опять-таки, выступает свойственная ему романтическая трактовка доминантовой интонации, как томительного неустоя.

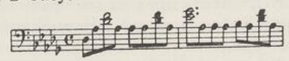
Прелюд № 11. Вкрадчиво-игривая речь мелоса. Простота плана (H — gis — H). Мнимая полифония, подголоски, плагальность (тт. 12—13). Т. 11 — натуральная доминанта gis-moll'я. Т. 22 — V_7^{+7} (мелодическое обострение). Тт. 20—24 — внезапный перелом и остановка движения путем нарушения периодически равномерной ритмики двутактов.

Прелюд № 12. Ритмика стремительная, порывистая, напоминающая тревожную скачку или поединок. Характернейшая форма с рядом кульминаций и кадансом спада (доминантовым) в конце. Редкий пример чрезвычайного развития «романтических задержаний». В результате—драматизм жалобных, страстно убеждающих, грозящих и умоляющих интонаций. Весьма типичные мелодические столкновения и прочие черты, — например, плагальность в тт. 17—20. Тт. 13—16 и другие — мажорный, светлый контраст, характерный для трагических концепций Шопена. Выразительны — толчея на сменах IV_9 gis и I_{6_4} gis в тт. 53—56 и речитативный подъем мелоса в последних тактах (в оксфордском издании два лишних такта: подъем на gis).

Прелюд № 13. Ласковая, напевная поэма, полная журчаний и шелестов природы. В тональном плане типичные последовательности T — D — S — T. Роль терции в мелодии. Мелодизация баса обыгрываниями. В средней части — шорох басовых голосов в качестве динамически оживляющего фактора. Т. 27 — столкновение (S на D). Т. 30 и дальше — свободная красочная полифония, однако мелодически выпуклая и устремленная. Два последних такта — миниатюрная каноническая имитация. Мелос этого прелюда может служить одним из бесчисленных примеров воздействия фольклора на самые, казалось бы, «внефольклорные» произведения Шопена. Так, мелодический оборот второй половины т. 4 восходит к фольклору. Так, обороты тт. 17—19 повторяют мазурообразные попевки прелюда № 10. Так, мелодия начала средней части с ее ходом на сексту и шестнадцатыми нотами также мазурообразна, — сравни с началом первой части концерта f-moll.

Прелюд № 14. Один из образцов романтической сумрачности и непроглядности у Шопена. Оксфордское издание устанавливает, что этот прелюд должен играться не Allegro, а Largo (такова пометка Шопена на нотах).[1] Очень яркий пример унисонного двухголосия и мнимой полифонии.

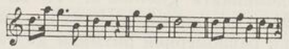
Прелюд № 15. Прелюд «капель»? Великое единство «изобразительного» и «выразительного», как и в прелюде № 6. Сильный контраст светлого и мрачного начал с победой первого. Очень развитая мнимая и подголосочная полифония в басу.



Мазурообразные ритмо-интонационные обороты — см. тт. 1—4 и особенно тт. 26—27. Сравни также прелюд № 17, тт. 3—4 и прелюд № 19,

[1] Другой аналогичный случай — мазурка ор. 33 № 1. В издании Петерса — Mesto. Но в рукописи стояло первоначально Presto, а затем Шопен переправил на Lento (см. оксфордское издание).

тт. 15—16; попевки следующего примера являются распространеннейшими в сборниках польского городского фольклора и «полуфольклора».



Органные пункты. Лейхтентритт (см. «Analyse...») правильно отмечает господство во всем прелюде остинатной ноты As-gis,[1] но не делает соответствующих выводов. Между тем в данном случае мы опять-таки имеем типично романтическое использование доминанты (квинты) как фактора неустойчивости и «томления». В E-dur'ном фрагменте выделяются на момент триумфальные интонации, но быстро исчезают. Переход к репризе I темы замечателен скорбными диссонансами секунд, ярким употреблением септаккорда VI мелодической ступени cis-moll'я и разрывом всего «этажа» голосоведения (вторая половина, т. 15 от конца). Т. 4 от конца — свободное ведение ноны.

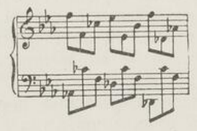
Прелюд № 16. Бурный драматизм с порывами отчаяния. Простое и весьма выразительное вступление — одностороннее хроматическое сжатие аккорда (позднее односторонними хроматическими сжатиями и расширениями аккордов весьма ярко пользовались различные композиторы). Свободное развитие мелодической стихии, особенно побочных вводных тонов в гаммах. Выдающаяся роль уменьшенных септаккордов. Превосходный по мощности и романтической образности, как бы скачущий ритм баса. Регистровые контрасты использованы ярко и создают постоянные антитезы сжатий — расширений, нарастаний — затиханий. Особо отмечу спуск в низкий регистр в тт. 31—34: все омрачается, драматично звучат в дальнейшем зигзагообразные волны шестнадцатых, как бы пытающиеся вырваться ввысь из этого мрака. Тт. 7—1 от конца — блестящий пример тонкости шопеновской гармонической логики. Дана модуляция в Ces (=II^{-1} b), I Ces снабжена доминантой (= IV$_7^{+1}$ b!), и эта же доминанта оказывается мелодическим наростом заключительного пассажа 5—2 тактов, в основе которого доминанта b-moll'я.

Прелюд № 17. Тональный план ясно обнаруживает историческую связь плагальности, энгармонической S и т. п. Центры: As — (A = неаполит. II As) — (cis = SAs) — E (= TAs) — As — E — Fis — (E) — (Es) — (D) — Es — As. Мелодизация баса (т. 20 и дальше). Усиление звучности (уплотнение) в середине, как и в предыдущем прелюде. Эффект «колокола» в конце (столкновения, плагальность, робкий автентический каданс после плагального). Этот прелюд не раз называли «ноктюрном» и «серенадой» (со звоном часов в коде). Яхимецкий неосновательно считает, что «невозможно представить нечто более откровенно итальянское в области фортепианной музыки».[2] В действительности, тут «европейско-итальянское» тесно переплетается с истинно польским.[3] А общий интонационно-ритмический склад музыкальной речи прелюда повсюду бесспорно польский.

[1] Аналогию см. Шопен — «Польская погребальная песнь» (средняя часть).
[2] F. Chopin, 154.
[3] Сравни, например, попевку тт. 3—4 прелюда с очень сходной, но *отличной* попевкой из второй части ф. п. концерта Тальберга ор. 5 (тт. 36—37). См. также ноктюрн Шопена Es-dur ор. 9 (тт. 3—2 от конца), где попевка b — as — c — d — es лишена характерного «польского» задержания (f) и выдержана в «европейско-итальянском», фильдо-тальберговском духе.

Прелюд № 18. Образ страстного романтического порыва. Фрагменты унисонного двухголосия. Устремленность мелоса сначала вверх, затем вниз, как и в прелюде d-moll, превосходно воплощает замысел, типичный для патриотической музыки Шопена после 1831 г. С первого такта и до последнего нет сколько-нибудь устойчивого тонического трезвучия. Пример шопеновского речитатива, — сплошь мелодического, а не декоративно-декламационного. Очень яркие столкновения (например «аккорд томления» на доминанте — тт. 1—2, 5—6) и обыгрывания. Драматические эффекты акцентов. Скат в бас (т. 5 от конца), как в прелюде d-moll. В конце функционально ослабленный (пустая квинта) автентический каданс.

Прелюд № 19. Видимо, образ созерцания природы, как и прелюд № 5. Звонок и упоительно радостен поток арпеджий с их триумфом «широкой фактуры». Мнимая полифония, свобода голосоведения. Мелодика — пентатоническая и хроматическая с яркими фольклорными оборотами. Столкновения приводят к смелым «разбуханиям», вплоть до терцдецимаккордов в тт. 8, 17, 40.



Тт. 13—14 — мягкая последовательность $II^{-5}_{+3}{}^{+1}_{4}{}_{3}$ Es — III$_6$ Es (=I$_6$ g)! Тт. 16—17 — переход в Ges (вариант тоники Es). Т. 29 и дальше — секвенция уменьшенных септаккордов. Тт. 43—44 — также. Тт. 49—53 (и тт. 65—69) — особо выпуклая мнимая полифония. В первом случае — игра красок гармонического и натурального мажора, во втором случае — эффект хроматического сжатия. Т. 55 — весьма смелое обыгрывание-столкновение. Тт. 62—63 — мимолетная модуляция в A-dur, — лишнее доказательство *тоничности* тритонной связи тональностей. Полиритмия в тт. 65—69.

Прелюд № 20. Шедевр многого в малом, мощного содержания в лаконичнейшей форме. Будто скорбный образ удаляющейся погребальной процессии. Наглядный пример внутритонального обогащения (альтерации и побочные модуляции). В конце доминантовый каданс спада.

Прелюд № 21. Тонический тональный план: B — Ges (= VI$^{-5}_{-1}$ B) — B. Но весь прелюд испещрен мелкими модуляциями (до Ges-dur'a центры B — c — g — Es тонично-плагальны). Замечательна мелодизация баса

расходящимися интервалами (двустороннее хроматическое расширение); над ними мелос с фольклорными оборотами. В т. 17 и д. (Ges-dur) некоторые толкователи не без основания видели звукопись колокольного звона. Т. 25 и дальше — Ges-dur непосредственно связывается с B-dur'ом (и $II^{\frac{-5}{+3}}_{4\ 3}$ B, и $IV^{-3}_{6\ 5}$, и $II^{-5}_{4\ 3}$, и $II^{\frac{-5}{+3}}_{4\ 3}$ являются субдоминантами B-dur'a!). Ярко нарастание с т. 33 (полифункциональность и политональность на органном пункте доминанты B к кульминации IV^{-3} B на V B), откуда (с т. 41) следует спад (B — Es — A — es — B). Затем серия неясно доминантовых (с субдоминантовым оттенком) кадансов и, наконец, ясный автентический каданс, но — в мелодическом положении квинты тоники. Мелодический подъем с речитативным акцентом тт. 5—3 от конца типичен (сравни этюд F-dur ор. 25, ноктюрн c-moll ор. 48). В оксфордском издании между тт. 5 и 6 от конца имеется лишний такт, он делает построение коды более симметричным.

Прелюд № 22. Исключительно ярок по драматизму воинственного рокота и героических фанфар. В конце сильный, волевой каданс с доминантой. Выдающаяся драматически-звукописная роль уменьшенного септаккорда VII ступени g и неаполитанской сферы g (As-dur). Выразительность речитатива басовых октав, синкоп, перебросов мелодии из баса в дискант и обратно. Превосходные по экспрессии сжатия ритмического масштаба (тт. 13—16, 30—34).

Прелюд № 23. Quasi-импрессионистский прелюд со светло-красочным использованием столкновений и диатонических обыгрываний. Регистровый подъем (осветление) и спуск (затихание, потускнение) даны по-импрессионистски. Однако ясная функциональность мелоса, органически связанного с фольклором, делает этот прелюд исторически далеким от подлинного импрессионизма. В конце знаменитая консонирующая септима (пониженная VII ступень F-dur'a).[1] Лист поэтически трактовал этот прелюд, как пение птиц в шумящих ветвях деревьев. . .

Прелюд № 24 я уже разбирал (см. стр. 251—252). В заключение анализа прелюдов замечу, что строго закономерный тональный план всей серии в целом (C — a — G — e — D — h — A — fis — E — cis — H — — gis — Fis — es — Des — b — As — f — Es — c — B — g — F — d) показателен.

Полифонист Бах строил последовательность своих прелюдий и фуг (Wohlt. Klavier) *по секундам;* Шопен, как представитель гармонической эпохи, строит ее по *терциям* и *квинтам.*

Соната b-moll — одно из гениальнейших и вместе с тем наиболее мрачных созданий Шопена — была закончена им в Ногане летом 1839 г. Похоронный марш (третья часть), столь резко отличающийся своим глубоким трагизмом от юношеского шопеновского похоронного марша *c-moll*,[2]

[1] Аналогия: *Шуман* — конец «Bittendes Kind» из «Kinderscenen».

[2] Op. 72 № 2. Точное время сочинения этого марша неизвестно. Шопен перед смертью просил его уничтожить, но Фонтана издал этот марш с произвольными «поправками».



ШОПЕН

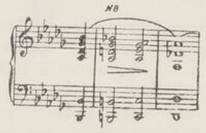
С гравюры Л. Михалека

был написан значительно раньше, что, однако, не мешает в итоге единству сонатного целого. Соната b-moll подвергалась многочисленным программным истолкованиям — более или менее поэтичным, более или менее искусственным. Одно остается бесспорным — концепция сонаты глубоко соответствует ряду аналогичных патриотических концепций Шопена и воплощает трагический переход от жизни и надежд к гибели, смерти, небытию.

Остановимся на главнейших особенностях и деталях сонаты.

Первая часть. Весьма оригинальное преобразование сонатного Allegro. Разработка, с ее мощным развитием первой темы, выполняет одновременно и функцию начала репризы, ибо «настоящая» реприза начинается сразу со второй темы. Итак, тут завершена тенденция уничтожения первой темы в репризе, намеченная еще первой частью концерта f-moll. Суть подобной тенденции понятна — она вытекает из принципа максимально отчетливой контрастности романтических антитез. Конечно, тут Шопен имеет предшественников. Укажу для примера на первые части сонат ор. 31 № 2 и ор. 111 *Бетховена*, а затем на первую часть сонаты ор. 24 *Вебера* и на первую часть концерта ор. 5 *Тальберга*. Поэтому наивно думать, как, видимо, думает Opieński (см. «La musique polonaise», Paris, 1918, стр. 84—85), что Шопен является изобретателем данной «антитетической» формы сонатного Allegro. Однако именно Шопен доводит ее до замечательной ясности, совершенства и драматургической мощи. А тем самым она становится его исторической собственностью.

Вступление первой части сонаты — яркий эффект речитативного хода уменьшенной септимы (властная, суровая интонация) и одновременно сопоставление двух миноров (cis = des и b). Первая тема звучит столь «по-шопеновски» потому, что она целиком построена на типичных мелодических обыгрываниях аккордов и к тому же типична по фактуре. С т. 21 на время мелодизируется и бас — он издает своеобразное тревожное жужжание своими полутонами (см. также развитие побочной партии). Этой теме, необычайно взволнованной и тревожной, где чрезвычайно правдиво, но без всякого натурализма переданы интонации прерывистой, почти судорожной речи, противопоставлена спокойная, удивительно певучая Des-dur'ная — вдохновенный образ шопеновской романтической лирики. Подход к ней через колоритно-дерзкий диссонирующий комплекс



— продукт мелодической логики, который лишь с трудом воспринимался многими современниками: так Шухт называет его «аккордом-чудовищем», выносимым только в арпеджированном виде (!).[1]

[1] J. Schucht, стр. 65.

Необыкновенно тонка гармонизация второй темы, основанной на «стилизованной гамме», с ее привольным голосоведением, столкновениями, увеличенным трезвучием и внутритональными модуляциями. Выразительно вступает при повторении мелодизированный бас. Естественно и мастерски Шопен то расширяет, то сжимает регистровый объем плавно пульсирующего «звукового тела». Мелодизированный бас принимает самое активное участие в развитии темы, словно устремляя ее своими восходящими токами ввысь.

Весь этот период (тт. 41—81) гениально выразителен длиной и напряженностью мелодических линий. Но вслед за ним особенно ясно обнаруживается принцип романтической антитезы — замкнутость контрастных образов. В т. 81 развитие второй темы внезапно обрывается и «заключительная партия» с ее резким сжатием ритмического масштаба, блестяще-суетливыми хроматизмами и энергичным кадансом как бы обрубает страстный лирический порыв.

Переход из экспозиции в разработку (тт. 104—105) дан оригинальной модуляцией, основанной на обычной для Шопена последовательности D — S (V Des — IV_6^{-3} Des = I fis); этот фрагмент позднее точно повторен в ноктюрне fis-moll ор. 48. В разработке сначала затаенно-дробное, а затем бурное развитие отрезка первой темы тревоги, которой противопоставлены лишь обрывки второй темы (см., например, т. 19). В начале разработки, кроме того, пять раз появляется ритмическая фигура вступления (неравномерно сжатая). В дальнейшем первая тема совершенно вытесняет и фигуру вступления и вторую тему. Разработка первой темы — дробление и гармоническое секвенцирование — приводит к мощному размаху с т. 33. Следует, конечно, различать секвенции гармонические или мелодические по преимуществу. И те и другие имелись в доклассическом искусстве (Бах и др.), и те и другие были переосмыслены композиторами XIX века. В частности, Чайковский знаменует вершину развития мелодической секвенции как приема усиления интонационного ядра. Напротив, у композиторов балакиревского кружка в особом почете были принципы гармонической секвенции как приема колористического варьирования. У Шопена находим и тот и другой принципы еще не столь крайне развитыми. Эффект тт. 33—46 основан преимущественно на драматических контрастах гармоний — то светлых, то мрачных. Но в тт. 49—56 побеждает ясный мажор неаполитанского трезвучия b-moll'я — тревога превратилась в клики восторга. Затем на органном пункте доминанты b-moll'я поднимается и падает поток хроматических обыгрываний, вливающихся в репризу второй темы (B-dur). Вторая тема, таким образом, интонационно повышена на сексту и звучит значительно более звонко. Но кода первой части сонаты, несмотря на свой торжественный B-dur, не лишена мрачных пророчеств. Тревожно звучат в басу обрывки первой темы, тревожны восходящие хроматические доминантовидные секундаккорды (в действительности, альтерированные субдоминанты Es, E, F) и минорная плагальность каданса. Драма не завершилась, а только начинается.

Вторая часть сонаты (скерцо) — уже иной контраст. Тема тревоги и мрака (первая) здесь образно усилена — в ней появляются черты

категорической неумолимости. Примечательно, что и тут можно проследить универсальную у Шопена роль ритмоформул танца (мазурки). Но, разумеется, ритмика танца, служа звукописи тяжелой и стремительной поступи грозных образов зла, соответственным образом преображается. Тема лирического тепла и жизненных надежд (вторая) уже безвольно-ласкова и полна резиньяции, а не силы. Это — приближение гибели. Первая часть скерцо с ее сильными драматическими образами (скачки, паузы, нарастания, quasi-оркестровые эффекты) дает терцевый охват тональностей. Вторая часть с типичным остинатным басом (обыгрывание квинты) вначале весьма фольклорна.[1] Т. 64 и дальнейшие più lento — один из лучших примеров шопеновской «двупланной мелодики», другие примеры которой мы видели раньше («мелодический центр» все время перемещается из левой руки в правую и обратно). Прост, но ярок переход к репризе первой темы (нисходящие хроматические октавы). После этой репризы проскальзывает, как воспоминание, кусочек средней части скерцо, и последнее, начавшееся в es-moll'e (плагальность к b), заканчивается в просветленном Ges-dur'e (тоничность к b) совсем оркестровым эффектом долгого замирающего аккорда и басов pizzicato.

В третьей части сонаты (похоронном марше) опять дан контраст. Но первая тема уже говорит о совершившемся факте смерти, а вторая отмечена лирической отрешенностью глубочайшей скорби. Гениально задуманы по «тембру» погребальные «колокола» в первых тактах. Подъемы и опадания мелоса крайне характерны — в них яркая образность томительных порывов и тяжелых вздохов. В средней части прозрачная полнота широких расстояний баса усиливает эффект «парения» мелодии. Меткая характеристика этого марша принадлежит Листу: «Возникает чувство, что не смерть одного лишь героя оплакивается здесь, а пало все поколение. . .»[2]

Поэтому в финале сонаты, про который Шопен написал со свойственной ему насмешливой скрытностью: «недлинный финальчик, может быть моих три страницы. Левая рука в унисон с правой злословят после марша (lewa ręka UNISONO z prawą ogadują po Marszu)» (Письма, 193) — остается одно лишь небытие, пугающее и вместе с тем насмешливое своими суетливо-мертвенными шелестами и шорохами. Тут слились в единое целое гражданская скорбь и романтическая балладная демонология жутких звучаний ночи (вспомним Мицкевича и Словацкого!). Этим ярчайшим образам Шопена позднее следовал Лист (в начале «Мазепы»). Обыгрывания играют и тут огромную роль. Наряду с господствующими уменьшенными септаккордами, сдвигами, хроматическими секвенциями и т. п., они поддерживают в финале почти беспрерывную *внетональность* (характерна, например, ломаная секвенция в тт. 9—10: Ib — IA — IAs — —IG — Ih — IGes). Едва появляется ясная диатоническая мелодика (в тт. 24—30), как тут же быстро тонет в потоке модуляций и хроматизмов. В конце, после мрачно замирающих и прерывающихся в басах пассажей, — резкий каданс, точно крик, болезненный и страшный.

[1] См. также аккордовые «толчки» в тт. 10—12, 18—20 и другие più lento, предвосхищенные еще в менуэте сонаты c-moll op. 4.

[2] Лист, 37.

Соната b-moll в целом является одним из величайших достижений сюжетно-программной драматургии Шопена. Без всяких популярных позднее внешних средств связи, без монотематизма и лейтмотивов здесь достигнуто замечательное единство образов и их развития, ведущих через борьбу контрастов и противоречий к трагической развязке.

На сонате b-moll хочется завершить обзор второго периода творчества Шопена. Откладывая общие итоги до конца всех глав о творческом пути, я сделаю здесь лишь очень краткие выводы об этом втором периоде.

Двумя главнейшими его факторами являются: 1) глубокие впечатления гибели польского восстания и 2) наступление творческой зрелости. Мы видели, что первый фактор проявился в музыке Шопена с исключительной силой. Уже в этюде c-moll op. 10 Шопен создает форму, детали и особенности которой сохраняются затем, так или иначе, во всех его произведениях, посвященных трагедии родины. Но наряду с этой тенденцией и нередко в единстве с ней (например, уже в этюде E-dur op. 10 № 3) назревает и другая — тенденция примирения, оптимизма, жизнерадостной романтики.

В соответствии с развитием указанных двух тенденций мы наблюдаем во втором периоде творчества Шопена и общее «изменение курса» и ряд его характерных линий-оттенков. Наивный реализм, свойственный юному Шопену, исчезает, сохраняясь лишь кое-где в мазурках. Но и большинство мазурок направляется новыми идеями. Связь Шопена с фольклором становится во втором периоде, кроме мазурок, более сложной, менее наглядной. Творчество Шопена проникается мощным драматизмом, явственно программным и основанным на контрастности. Используя народные принципы вариационности, Шопен претворяет их в интересах своего «драматургического» мышления.

Первая тенденция шопеновского творчества («драматургия» антитез жизни и смерти, надежды и отчаяния, света и мрака с конечной победой последнего) долгое время остается во втором периоде господствующей. Что же касается второй тенденции — оптимистически светлой, то она намечается в зародыше уже этюдами op. 10, явственно проявляется в этюдах op. 25 и назревает в произведениях конца 30-х годов, дабы занять позднее почти господствующее положение. Наличие и рост этой тенденции объясняется рядом причин. Шопен до конца дней своих оставался страстным патриотом, но он одновременно был человеком, горячо и многосторонне любившим жизнь, неспособным отдаться бесплодной меланхолии и мистике. В конце 30-х и первой половине 40-х годов для творчества Шопена создались благоприятные условия. Он любил и был любим Жорж Санд. Его жизнь потекла относительно спокойно и размеренно. Тягостная власть прозы буржуазного быта, медленно, но верно душившая европейское искусство, относительно мало ощущалась Шопеном: он был пока охранен от ее оков творческими идеями, воспринятыми на родине и бережно сохраненными. Мировоззрение Шопена было уже настолько прочно сложившимся, что могло противостоять отрицательным влияниям новой обстановки и среды. С другой стороны, та относительная свобода мысли, которая была завоевана при Луи-Филиппе парижской демократией, являлась для творчества Шопена благоприятным условием, обеспечивающим творческий рас-

цвет, едва ли возможный в обстоятельствах тогдашней Польши. Наконец, горячая вера в конечную победу польских патриотов, в торжество добра и справедливости не покидала Шопена. Глубокие душевные раны 1831 г. закрылись и стали воспоминанием.

Творческая зрелость Шопена во втором периоде выразилась созданием самобытных форм. Шопен уже не пишет концертов и рондо. Он создает баллады, scherzi, ноктюрны, прелюды, этюды, выступающие наряду с национальными жанрами полонезов и мазурок. Во всех этих формах и жанрах Шопен с громадной глубиной и последовательностью использует наследие классиков, впитывая в то же время очень чутко, но и очень критически, достижения современного Парижа, его композиторов и виртуозов — певцов, пианистов, скрипачей.

Многие своеобразные качества, лишь наметившиеся в первом периоде творчества Шопена, теперь достигают вершины совершенства, избавляясь до конца от ранее свойственной им неопределенности или угловатости. Так, например, Шопен уже не пользуется избыточной «эффектной» виртуозностью, и оба опуса его гениальных этюдов свидетельствуют о достижении полного единства между содержательностью и виртуозным блеском. Так, например, шопеновский хроматизм теряет черты хаотичности, свойственные ему в c-moll'ной сонате, и становится органичным, обузданным железной логикой. Борьба Шопена со старыми формальными традициями — в концертах, трио, первой сонате — дает превосходные результаты, порождая ряд истинно оригинальных, самобытных форм.

Творчество Шопена достигло расцвета. В дальнейшем оно не приносит чего-либо совершенно нового, но продолжает сильно и характерно развиваться. Основные моменты этого развития я попытаюсь наметить в следующей главе.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ШОПЕНА

ТРЕТИЙ ПЕРИОД

Спокойно вижу я годов минувших даль,
Грядущее встречаю без волненья.
И нет раскаянья, и прошлого не жаль,
Нет перед тем, что будет — опасенья.
На грезы юности смотрю я без презренья,
Пусть было многое в них жалко и смешно,
Но подлости на них не брошено пятно...

Н. Огарев

Опубликованный в 1840 г. *Экспромт Fis-dur op. 36* носит характерные черты шопеновской формы. Лицо опять контраст, но из него вырастает вариационно-орнаментальное развитие первой темы, как бы возбужденное, вызванное к жизни энергией средней части. Тональный план, как обычно в сочинениях Шопена этой поры, свидетельствует о широко понятой тоничности и терцевых связях.

Примечательно начало экспромта: бас с типичными шопеновскими расширениями-сжатиями, *шеститакты*, с т. 7 — полифония баса и дисканта. Мелодия с явственными фольклорными оборотами. Тт. 15, 16, 18, 21, 22, 27 и другие — ритмоинтонации явно мазурочного типа. Тт. 29—30 — «оркестровый» эффект смены регистров и «тембров» очень образен — будто отзвуки фанфар донеслись издалека и заставляют прислушаться. Средняя часть — типичное выделение героического начала: пунктированный ритм, мощная звучность, фанфарные интонации.

Этот период приводит не к гибели, а к затишью, которое сменяется спокойным изложением первой темы, оживленной теперь фоном восьмых баса. Вот опять одна из характерных особенностей шопеновской «драматургии»: толчок, вызванный контрастным «антитезисом», способствует оживлению и развертыванию «тезиса». Т. 76 — реминисценция финала b-moll'ной сонаты. Т. 82 и дальше — «неузнаваемая» орнаментальная транс-

формация первой темы. Тт. 98—99 — обыгрывания. Экспромт кончается созерцательной кодой первой части и тоникой ff. Кочальский (R. de Koczalski, Fr. Chopin) усматривает в этом экспромте звукопись поэтической сельской сцены. Сначала все спокойно. Затем слышится отдаленный топот лошадей. Приближаются всадники-рыцари, проезжают мимо и исчезают вдали. Опять спокойствие и тишина. Ветер шелестит листьями, наступают сумерки.

Пусть такое толкование условно *в деталях*; антитеза природы и воинственно-героического быта в экспромте, конечно, несомненна. К тому же Кочальский улавливает истинный характер основных образов экспромта — их светлое, ласкающее тепло, которое можно сравнить как раз с впечатлениями спокойного солнечного заката — обычно умиротворенными, но и несколько грустными. Вспомним, что «Пан Тадеуш» кончается именно символической картиной заката, которая окутывает дымкой печали драматизм событий поэмы, блеск недавно совершившейся свадьбы. Светлая печаль приходит на смену драматизму отчаяния и в ряде произведений Шопена.

В данном плане экспромт Fis-dur исключительно ярок и характерен.

Вальс ор. 42 (опубликован в 1840 г.). Близок по стилю вальсу ор. 34 № 1. Поэма парижского бального блеска и изящества. На грусть или трагизм нет даже намеков. Характерная для шопеновской большой формы черта — «симфонизация» одной из тем вальса перед кодой. Сюитность венского вальса, столь ощутимая в вальсе ор. 18. здесь, как и в вальсе ор. 34 № 1, уловима лишь в виде остатков-пережитков. Из деталей: сильное развитие обыгрываний (т. 9 и дальше — преимущественно хроматические обыгрывания секст) и мнимой полифонии; доминантовое вступление; т. 9 и дальше — полиритмия; тт. 9—16 и 17—21 — гармоническая вариация мелоса; тт. 124 и 140 — колоритный нонаккорд; тт. 162—164 — смелые мелодические столкновения — диссонансы; тт. 57—59 репризы первой темы — яркое отклонение в «энгармоническую» субдоминанту ($II^{-5\ +3\ +1}_{4\ \ \ 3}$ As); т. 73 и дальше — развитие плагальности и «энгармоники»; т. 97 и дальше — тонический каданс с VI^{-1} As; т. 2 от конца — двустороннее мелодическое обыгрывание квинты и терции тоники.

Три этюда (без опуса) предназначались для «Méthode des Méthodes» Мошелеса и Фетиса (опубликованы в 1840 г.). Все три — отнюдь не виртуозны и посвящены задачам выразительности мелодических линий, полиритмии, независимости пальцев.

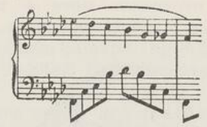
Этюд f-moll. Двухголосие! Двупланное «оживление» ритмики. Мелос почти нарочито «говорящий», взволнованно-речитативный, обыгрывания «речевых» акцентов чрезвычайно развиты. Форма — нарастания, кульминация и тоскливое затихание. Яркие эффекты динамической регистровки. Из деталей: тт. 1—2 — обыгрывание субдоминантового трезвучия доминантовой терцией; т. 34 — терцдецимаккорд на des; т. 40 — натуральный минор на гармоническом миноре; тт. 18 и 25 — субдоминанта на доминанте; тт. 43 и 47 — доминанта на тонике.



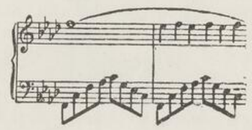
ШОПЕН

С рисунка Лемана

Замечательны своеобразные мелодические линии; т. 54 — «разбухший» комплекс и мелодический ход



тт. 57—58 — натуральная доминанта f-moll'я в басу.



Этюд Des-dur. Трудная, хотя и внешне скромная задача одновременных legato и staccato в правой руке. Фактура правой руки (сжимающиеся и расширяющиеся, как бы «пульсирующие» интервалы) равно как и господствующий образ грациозной игривости — типичны для Шопена. Т. 17 — резкие параллельные квинты; тт. 43—45 — смелые обыгрывания и столкновения; тт. 61—62 — восходящие хроматической цепью доминантовидные квинтсекстаккорды (ноны!); т. 65 — яркий «аккорд томления» (VII_7 Des).

Этюд As-dur. Замечательно новаторство музыкального мышления. Опять полиритмическое «оживление» звучания. Но главное своеобразие в правой руке, где упорные обыгрывания ведут как бы к «ползанью» аккордов (сжатия и расширения). На этом фоне — мелодика с фольклорными оборотами (моментами мелодизируется и бас). Тональный план тонично-плагальный. Особо замечателен период тактов 25—28, где ярко использована многозначность увеличенных трезвучий для модуляционного хода по малым секундам вверх (VI^{-1} As = V^{+5} A и т. п.). Т. 17 — одностороннее хроматическое сжатие в правой руке. Тт. 29—30 — пассивно красочные гармонические обороты. Тт. 32—33 — опять двузначность увеличенного трезвучия. Тт. 39—40 — объединение As и f. Т. 56 — III_6 As — I As!

В 1841 г. Шопен заканчивает ряд крупных сочинений. Это тарантелла ор. 43, полонез fis-moll ор. 44, прелюдия ор. 45, Allegro de Concert ор. 46 (посвященное ученице — Фредерике Мюллер), баллада As-dur ор. 47, ноктюрны ор. 48, фантазия ор. 49.

Тарантелла, хотя Шопен и называл ее шутливо гадостью (Письма, 209), а Шуман — музыкой не прекрасной,[1] закрепляет новые тенденции шопеновского творчества. Эта пьеса пронизана вихревой энергией танца, радостью и светом.

Тональный план тарантеллы Шопена плагальный (основные центры: As — Des — As). После краткого доминантового мелодического вступления

[1] R. Schumann. Gesammelte Schriften, Leipzig. 1854, Vierter Band, стр. 270.

начинается стремительное «вечное движение». Тт. 4—7 — уже объединение As, C и Ces (Ces — неаполитанская тональность к b, как субдоминанте As). Т. 20 и дальше — as-moll! Т. 32 — неаполитанская ступень от As. Тт. 54—55, 58—59 и другие — минорная плагальность. Тт. 68—80 — блистательный эффект гамм и противопоставленных им фанфарных обыгрываний квинт. Такт 116 и дальше — натуральный f-moll. Тт. 148—149 и другие — плагальность. Т. 164 и последующие — красочное столкновение VI as с доминантовым басом (над всем этим гамма натурального as-moll). Кода — исключительно яркий, «импрессионистский» подъем из гулкого, мрачного, низкого регистра к светлым, звенящим верхам (тт. 43—11 от конца). Тт. 29—19 от конца — весьма колоритное развитие энгармонической сферы (VI^{-1}_{-5} As = I E и II^{-1}_{-5} As = IV E; итак дана субдоминанта к двойной тонике, ибо VI^{-1}_{-5} As носит в As тоническую функцию). Тт. 19 от конца и последующие — восходящая хроматическая секвенция уменьшенных септаккордов на доминантовом басу. Затем развернутый плагальный каданс (тут истинно импрессионистское «избыточное» ff) и в конце каданс автентический (на терцию тоники). На протяжении всего «вечного движения» тарантеллы Шопен мастерски экономит фактурные, регистровые и динамические средства, вводя их в порядке постепенного, неотразимо увлекательного crescendo. Это — самобытное претворение одного из наиболее блистательных приемов пылкого итальянского темперамента Россини.

Полонез fis-moll ор. 44 (см. Письма, 217). Один из возвратов трагической героики у позднего Шопена. Вступление — словно вариант гулкого и грозного вступления к полонезу es-moll. Затем — типичное контрастное построение: первый элемент (тт. 9—78) — насыщенный драматизмом, страстностью и богатый оттенками переживаний период: тоска, тревога, надежда, пылкое отчаяние; второй элемент — 1) ярко образная героика (как бы скачка коней, бряцание оружия в т. 83 и дальше) и 2) контраст отрадных, умиротворенных воспоминаний (мазурка с пасторальными интонациями); возвращение первого элемента, а в конце широко развернутая кода депрессии с заключительным «криком» (влияние конца сонаты b-moll).

Вступление полонеза построено на мелодических обыгрываниях доминанты. Т. 9 и дальше — типичная полонезная фактура мощной, патетической аккордики. Отмечу также динамические трели и «итальянские» терции. Великолепные по выразительности кривые мелоса — томительно-страстные мелодические нарастания. С т. 17 — ответ баса. С т. 27 — b-moll (терция от fis-moll), а затем As-dur (= S fis-moll). «Стилизованные гаммы» с неровной, тревожной ритмикой. С т. 35 — реприза первой темы (фактура становится еще более мощной, приобретает оркестровый по массивности характер). Однако уже в т. 41 обрушивающиеся октавы (вместо восходящих) предвещают трагическую развязку. Т. 53 и дальше — чрезвычайное усиление напряженности. Вторая подтема расширяется на октаву и становится стремительной (восхождение). В первой подтеме бас также устремляется вверх (четырежды) быстрыми гаммами. Но в тт. 67—68 опять обрушиваются октавы. Тт. 79—82 — ярко контрастный переход к «скачке». Период «скачки», прерываемый реминисценцией второй подтемы (при-

мер остинатности ритмики и ноты la, вокруг которой группируются разнообразные гармонии), — это не менее яркий образец мощных драматичных гармонических секвенций — осветлений и омрачений, — чем разработка первой части сонаты b-moll. В мазурке средней части полонеза отмечу особо параллельные терции-сексты и очень красочные quasi-импрессионистские последовательности тт. 51—54 (мелодическая и гармоническая неопределенности). Гениально дан в конце мазурки замедленный *предвещающий* мотив вступления. Чрезвычайно драматичен переход к репризе (резкие внезапные пассажи с нижним хроматическим обыгрыванием трезвучия [1] — вспомним еще последние такты концерта f-moll!). Замечательна кода (особенно тт. 11—9 от конца, где задержания, обороты мелоса и гармонии полны волнующей светлой грусти). Тт. 8—2 — «романтика квинты» (см. выше о прелюде Des-dur).

В прелюде cis-moll ор. 45 сам Шопен находил «хорошие модуляции» (см. Письма, 223). Действительно, они весьма изысканны и красивы. Тональный план: [cis — H — h — A — fis — D] — [fis — E — e — B — — Ges] — [(Ces) — Es — As — (Des) — F] — [A — F — (H) — (h) — — (gis)] — [cis — H — h — A... cis] указывает на почти полное поглощение плагально-доминантовых отношений пассивно-колористическими связями. Из особенностей и деталей многие обращают внимание. Тт. 1—4 — побочные внутритональные модуляции — альтерации, параллельные кварты. Тт. 37 и 45 — яркие нонаккорды. Тт. 63—64 — новое подтверждение *тонического* характера связи тональностей, находящихся на расстоянии тритона (здесь — F и H; $VII_7^{-7}{}^{-3}F = V_2 H$). Каденца: вначале очень характерная последовательность септаккордов [2] с логикой энгармонических подмен доминант субдоминантами (cis, c, h), затем не менее характерная последовательность уменьшенных септаккордов, разбитых на тритоны.[3] Несмотря на то, что этот прелюд содержит помимо вышеуказанных и ряд других черт, весьма присущих мышлению Шопена (например, плагальность тт. 28—29 и других, обыгрывания тт. 60—62, 76—78), он примечателен новыми качествами фактуры, явственно предвещающими Брамса, на что, кстати сказать, справедливо указывает Яхимецкий.[4] Этот момент особенно важен, ибо он получает развитие позднее, сильнее всего в виолончельной сонате. Предвещают Брамса и самые образы прелюда с присущими им чертами сдержанной и слегка суховатой философствующей лирики.

Allegro de Concert, очевидно, представляет переработку эскиза, написанного еще до польского восстания, и поэтому «возрождает» ранний виртуозный пианизм Шопена. Тематизм относительно бледен и отмечен чертами наивного претворения народности. Любопытно, что это единственное из сонатных Allegri Шопена, написанное в *мажоре*. Любопытно потому, что Шопен даже тут, где доминантовая тональность второй темы предписывается традицией, избегает «одиозного» *доминантового противоречия* тем,

[1] Здесь доминантового.
[2] Сравни аналогию в первой части первой мазурки (fis-moll).
[3] Сравни аналогию в этюде ор. 10 № 3.
[4] Сравни, например, фактуру прелюда с фактурой интермеццо Брамса ор. 118 № 2, или оборот тт. 34—35 прелюда с оборотом тт. 45—46 того же интермеццо.

помещая обе темы в одной тональности (как еще в первой части концерта e-moll!). Доминантовая тональность второй темы появляется лишь в разработке, а в репризе первая тема, как обычно у позднего Шопена, отсутствует. Отмечу хроматическое обыгрывание тоники в последних тактах.

Баллада As-dur ор. 47 — крайне характерное произведение Шопена третьего периода. Довольно распространенная трактовка третьей баллады, как сюжетной, натянута. В этой балладе несравненно меньше наглядной изобразительности, чем во второй. Вместе с тем, из всех баллад Шопена третья наиболее «хореографична» в смысле постоянной ориентации интонаций и ритмов на некие пластические образы, движения и жесты. Тональный план с его центрами As — f — As — des (= cis) — As указывает на господство плагально-тонических отношений. Драматургическая антитеза баллады — все та же борьба светлого и мрачного, но светлое тут выходит победителем. Начало баллады (тт. 1—8) замечательно народно и к тому же исключительно ярко «оркестровано» (переклички голосов-«инструментов» и, после этого, — «tutti» — т. 9). Т. 2 — один из примеров любимого Шопеном каданса с уменьшенным септаккордом субдоминанты. Тт. 9—36 — в сущности развернутый каданс с отклонением в конце в C (= доминанте f); но благодаря яркому мелодическому содержанию, он приобретает самостоятельный интерес. Отмечу, попутно, присущую этому кадансу развитую фактуру больших расстояний. Тт. 37—50 — возвращение, закрепление и затихание As-dur'a. Итак, первый период замкнут. Тт. 52—54 — мелодическая модуляция во второй период (F — f). Вторая тема (F-dur) ритмически едина с первой, но дает особую возможность мощного ритмического раскачивания — нарастания. С самого начала в ней развиты мнимая и подголосочная полифония. С т. 64 вступает f-moll, сразу омрачая всю звуковую ткань. Дальше, до т. 88, превосходное и характерное развитие элементов драматизма и тревоги (тт. 77—81 — линия подголосков, зажатая доминантой сверху и снизу; тт. 83—85 — краткий светлый проблеск As-dur'a). И этот период понемногу затухает. Опять спокойно звучит в F-dur'e вторая тема (с гармонической вариационностью). С т. 116 — новый этап, «интермедия» (тематизм «цепляется» за обе первых темы). Как и в первых двух периодах, тут дано нарастание (к вдохновенно-песенным 136—143 тт.[1]), оканчивающееся diminuendo и замыканием формы. Следующий период — развитие второй темы, — сначала спокойное (тт. 144—156), потом (с т. 157) все более оживляющееся: гаммообразные пассажи в басу, разбитые свистящие октавы правой руки crescendo. Колорит становится мрачным, драматически суровым (cis-moll = des-moll). С т. 173 раздается мощное звучание второго отрезка второй темы (аккордовое насыщение), но и оно обрывается (нисходящая гаммовая секвенция модуляций, основанных на подменах I = II, приводящая к доминанте E-dur'a = варианту тоники As-dur'a).

Однако движения уже нельзя остановить: накопились огромные динамические силы. На гулко жужжащих басах — нижнее хроматическое обыгрывание доминанты — медленно поднимается ввысь секвенция E — e, F—f, g,

[1] Попевка второй темы.

As. . ., использующая трансформированные отрезки второй и первой тем. Наконец, после хроматической кульминации на органном пункте доминанты as появляется преображенная мощно-триумфальная первая тема в As-dur'e (регистровый охват почти шести октав рояля!). Она варьируется, отступает, уклоняется в сферу E-dur'a (= TAs!), нарастает на органном пункте доминанты As и разрешается праздничным кадансом в As-dur'e (использован материал вышеупомянутой «интермедии»).

В третьей балладе чрезвычайно рельефно выступают черты «симфонизма» зрелого Шопена. Это как бы чередования волн, то сталкивающихся, то расходящихся, из которых каждая возбуждает другую, но одна из волн одерживает верх и «заливает» пространство. Формальная схема баллады: A — B — C («интермедия» с элементами разработки, цепляющейся за обе первых темы) — B (и разработка обеих тем, преимущественно второй) — A (с элементами C и B) — указывает на новое претворение Шопеном сонатной формы (между прочим, *каждое* из scherzi и *каждая* из баллад своеобразны по форме). Следует отметить также свойственную балладе As-dur уже развитую технику трансформации тем, предвещающую отчасти композиторские приемы Листа.

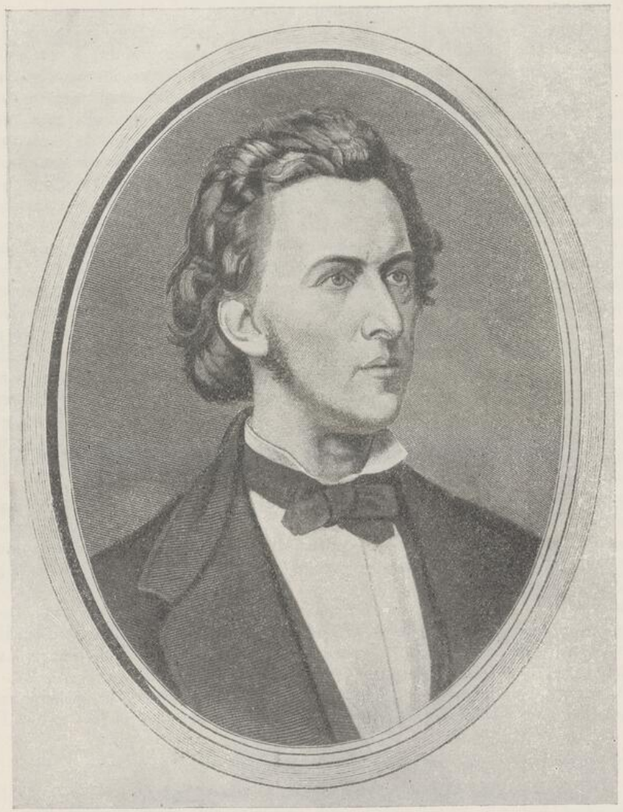
Только что упомянутое мной «волнообразное» развитие формы с неменьшей яркостью дано в *ноктюрне ор. 48 № 1*, содержание которого представляет, однако, новый возврат трагических образов Шопена. Здесь за первой волной (светло-печальная, речитативная лирика) следует вторая (нарастание интонаций героического марша) и третья (реприза первой, но возбужденная второй волной — спокойная лирика становится тревожной и напряженно страстной). В конце же ноктюрна — кульминация и типичный спад.

Первая часть ноктюрна (тт. 1—24) примечательна рядом черт. Во-первых, много весьма характерных попевок. Во-вторых, фактура, способствующая «воздушности» мелоса, как бы парящего над гулкими, мягкими басами; в-третьих, типичные смены гармонического колорита (осветления — омрачения на основе ясной функциональности), которые усиливают необыкновенную выразительность и пластическую красоту рельефа мелодической линии.

Превосходно затем развитие звучности мерного, торжественного марша средней части к мощному потоку октав, сначала восходящих, затем обрушивающихся (вспомним полонез fis-moll).

Совершенно изумительна третья часть. От сдержанности первой части не осталось и следа. Все взволнованно и тревожно. Шопен применяет здесь обыгрывания, разбухания, столкновения, задержания с их романтической красочностью, неопределенностью, томительностью, тоскливостью (см. особенно тт. 15, 18, 19, 22 третьей части). И все это заканчивается «отрезвляющей» модуляцией в неаполитанскую ступень (Des) и горестным кадансом спада. Унылой жалобой звучат восходящие шестнадцатые (т. 3 от конца [1]) и безнадежно замирают аккорды тоники в мелодическом положении терции. Перед нами опять тоска Шопена-патриота, но уже до

[1] Аналогии последней группы четырех шестнадцатых: вальс ор. 64 № 3 (тт. 66—67), этюд cis-moll ор. 25 (т. 4), ноктюрн ор. 62 № 2 (т. 44) и др.



ШОПЕН

Гравюра на дереве неизвестного художника

некоторой степени лишенная *осязаемости* образов этюда c-moll op. 10, прелюда d-moll, полонеза es-moll.

Ноктюрн fis — несравненно менее монументален, но и он полон замечательных деталей. Характерно вступление с его элегическим вздохом. Выразительны мелос (лирические ниспадания — см. о них выше) и волнообразный баркарольный аккомпанемент. Этот мелос тонко «оркестрован» — в тт. 23—25 (после предшествовавшего изложения в высоком регистре) будто поет виолончель (тут же, между прочим, замечательна игра красок gis-moll'я и Gis-dur'а). Т. 41 — динамический орнамент (двустороннее хроматическое обыгрывание ноты cis, повышающее ее интенсивность). Тт. 14—15 средней части — разрушение метра ритмом. Колористически ярка кода ноктюрна. Тт. 19—18 от конца — красочная и очень романтическая последовательность:

I cis — V cis (= VI^{+3} H) — I H — V H. Тихая грусть подголосков тт. 11—8 от конца разрешается в ласкающие всплески Fis-dur'а.

Фантазия f-moll op. 49, наряду с балладой f-moll, является последней монументальной поэмой патриотической скорби в музыке Шопена. Ее контрастные «тезисы» исключительно ярки. Пуаре даже предполагает, не предназначалась ли фантазия вначале как увертюра к музыкальной драме.[1] Это предположение лишено фактических оснований и метко лишь в одном: фантазии, действительно, свойственны черты *программной изобразительности*, которые можно усмотреть ранее в полонезах es-moll и fis-moll, балладе F-dur и др. Как и полонез es-moll, фантазия относится к числу «урбанистических» произведений Шопена; интонации фанфар, маршей, гулкой поступи людских масс, шума битвы, «выстрелов» и т. п. в ней господствуют почти безраздельно. Вот тезисы фантазии: скорбное маршеобразное вступление (тт. 1—42), тревога и смятение (тт. 43—67), пробужденная ими страстная тоскливая лирика (тт. 68—84), переход к следующему этапу (тт. 85—92), развитие интонаций энергии, мужества, борьбы, прохождение ряд стадий — от «фанфар» (тт. 93—94) до энергичного, волевого марша (тт. 127—142). Затем следует повторение ряда упомянутых контрастов (новый момент — проникновенно-*печальный*, почти молитвенный H-dur «интермедии», тт. 199—222). В конце же фантазии — романтическая катастрофа, гибель, затишье и просветленная плагальная кода.

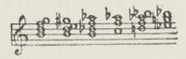
Фантазия характерна исключительной симметрией и уравновешенностью частей. Формальная схема: [A — вступление] — [B — C — D] — вместо разработки [B — C — B] — [E] — [B — C — D] — [B] указывает на новое своеобразное претворение сонатной формы.

Что касается тонального плана с его центрами: [f — As] — [c — Es] — [es — Ges] — [H] — [b — Des] — [f — As], то он в своей основе типичен для зрелого Шопена (особенно второго периода), ибо содержит движение от тоники к доминанте, развитие и затухание доминантовой сферы, затем ход в сторону плагальной сферы и от нее возврат к тонике.

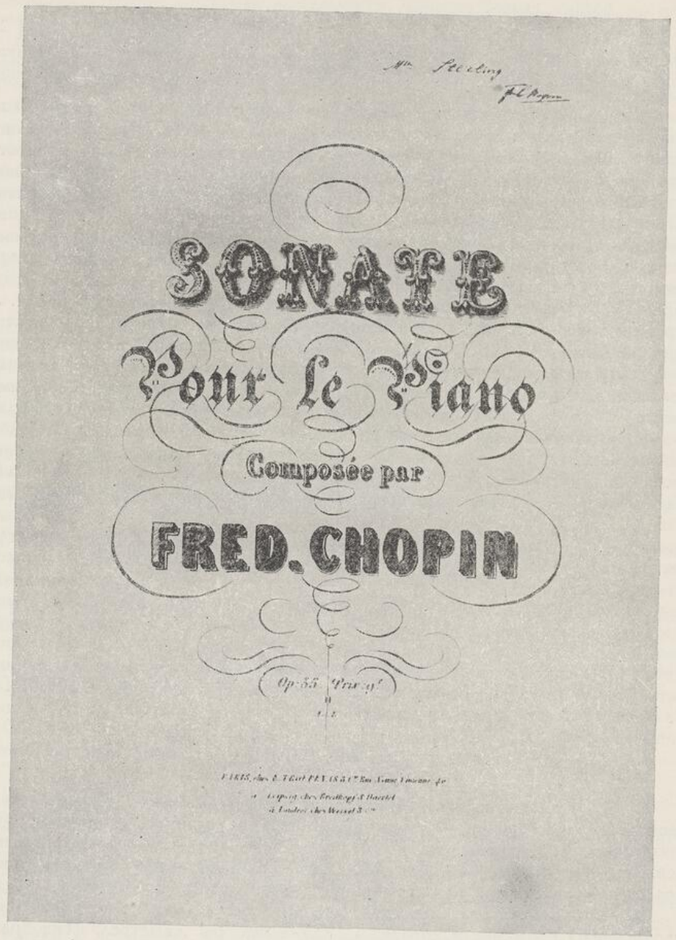
[1] См. E. Poirée, Chopin, Paris, стр. 112.

В фантазии много выразительных деталей. Вот некоторые из них.

Тт. 1—2 — мелодическая внутритональная модуляция. Тт. 1—11 — объединение f и As. Т. 4 — скорбное столкновение доминанты и тоники. Модуляционный сдвиг в E (тт. 17—18) весьма наглядно показывает (как и в конце баллады As-dur) объединение I As и VI^{-1}_{-5} As. Тт. 17—20 — первый предвестник победных, волевых интонаций. С т. 21 окраска становится более светлой, даже радостной (мажор, волевые кварты вместо вздыхающих секунд). Тт. 36—42 — новое омрачение и как бы удаление; вся бодрость исчезает. Т. 43 и дальше — затаенное начало и развитие лейтмотива тревоги (превосходный пример диатонических плагальных обыгрываний трезвучий). Тут же ясные до схематизма терцевые модуляционные связи. Тт. 52—53 — октавы (трансформация «крика»; сравни концы сонаты b-moll, полонеза fis-moll). Тт. 64—67 — очень драматичная «фанфара» IV_7^{+1} f и грозный рокот сбегающей гаммы в басу. Тт. 68—72 — из бурного порыва тревоги родился взволнованный, напряженный речитатив (драматическое rubato Шопена). Тт. 77—84 — полиритмия, скорбные септимы, «пульсирующие интервалы»; это место нужно играть не мелкими фразами, а сплошным певучим legato (см. оксфордское издание). Примечателен тут также мелос «стилизованной гаммы». Т. 85 и дальше — образная роль уменьшенных септаккордов, хроматические обыгрывания разбитых октав. Тт. 93—94 и 97—98 — речитативно-фанфарная драматизация хроматической гаммы. Тт. 96—97 — объединение C и Es (V_7 C — I Es!). Тт. 101—108 — мощное нарастание секвенций со строго выдержанной гармонической логикой: I Es (= V As) — $II_{5}^{-5}{}_{6}^{+3}{}^{+1}$As — $\frac{V_7{}^{+5}Ges}{IVAs(=VGes)}$ — I Ges (= II^{-5}_{-1} F) — $V_{3}^{-5}{}_{4}$ F — I F (= VB) — $II_{5}^{-5}{}_{6}^{+3}{}^{+1}$ B — $\frac{V_7{}^{+5}As}{IVB(=VAs)}$ — I As (= II^{-5}_{-1} G) и т. д., приводящее к триумфальному блеску расходящихся октав. Тт. 119—127 — яркий пример объединения ладов (C, A, fis, f и Es — схематически см. на примере).



Т. 127 и дальше в этом быстром, энергичном марше примечательны свободой голосоведения и сочетанием легато и стаккато в правой руке (вспомним второй этюд без опуса). Тт. 147—151 — тональная двусмысленность (и Des и C). Тт. 180—198 — замечательное гармоническими красками успокоение, будто замирание звуков вдали (предвестники коды). Т. 201 — хоральная плагальность. Четырехголосное (однако непринужденно нарушаемое) сложение в хорале. Т. 223 — как бы «выстрел» (изобразительность!) уменьшенного септаккорда. Тт. 17—15 от конца — также «выстрелы» уменьшенных септаккордов (S As) и романтическая катастрофа. Т. 12 — речитатив ласково-печальных обыгрываний-вздохов.



Обложка нот сонаты b-moll с дарственной надписью Шопена Д. Стирлинг

Тт. 11—3 — crescendo и diminuendo просветленной тоники, обыгрываемой трезвучием второй ступени. Буря пронеслась, и лишь отголоски ее гула слышны в арпеджиях баса. Но ff каданса с *минорной* плагальностью (IV^{-3} As) напоминает, что просветление конца фантазии есть просветление умиротворенной скорби, а не радости.

Третий экспромт Шопена (*Ges-dur* ор. 51), опубликованный им в 1843 г., свидетельствует о появлении в творчестве Шопена некоторых черт «академизма». Его темы несколько бледны, элементы обыгрываний и красочной пассивности весьма развиты (скажем, в тт. 23—25 с колористической статикой $II^{-5\,+3}_{4\quad+1}$ Des). Драматизм отсутствует, несравненная шопеновская лирическая теплота — также. Остаются в полной мере изящество, благородство линий, совершенство отделки. В средней части мелос несколько мендельсоновского типа. Конец светлый, прозрачный. Тональный план — развитие терций. Из деталей отмечу: тт. 46—48 — столкновение функций и обыгрывание; т. 55 — скачок вводного тона в басу; тт. 54, 62, 70 — яркие неаполитанские трезвучия. Повсюду заметны зародыши гармонической утонченности, которая позднее расцвела в четвертом скерцо.

Одновременно с экспромтом (1842) Шопен опубликовал мазурки ор. 50. Здесь нет траурного «окаймления», как в двух предыдущих опусах мазурок, но траурный итог сохранен — он дан в последней мазурке после бодрой, упругой танцовальности первой и сердечной, грациозной лирики второй.

Мазурка ор. 50 № 1. Соединение мазура с куявяком, полное танцовального задора и блеска. Т. 4 — уменьшенный субдоминантовый септаккорд. Т. 12 — экспрессивная септима. Тт. 41—52 — превосходное развитие мелоса в басу (типичные синкопы). Особенно интересна и ярка своими гармониями часть мазурки с т. 73 до конца: т. 73 и дальше — $VI_6^{-5\,-1}$ G; тт. 86—87 — $II_7^{+3\,+1}$ G; тт. 90 и 94 — IV^{-3} G.

Мазурка ор. 50 № 2. Одно из ярких проявлений ласково-кокетливой любовной лирики у Шопена (сравни интонации песен «Перстень», «Пригожий хлопец» и др.). Тональный план ясно плагален. Упругая ритмика вступления (синкопы, побочный вводный тон повышенной IV ступени в басу). «Стилизованная гамма» с т. 9. Тт. 39—40 — объединение f и As. Средняя часть — столкновения.

Мазурка ор. 50 № 3. Мазурка-поэма с типичным чередованием тоскливых и радостных образов, кульминацией и автентическим кадансом спада в конце. Тт. 1—16 — вступление (речевые интонации, канонические моменты, обыгрывание терций и квинт в мелосе). Тонально — cis — gis — cis. Тт. 17—24 — натуральные внутритональные модуляции. Тт. 25—32 — мелодизация баса, свобода голосоведения. Тт. 33—41 — контрапункт. Тт. 44—45 — терцевый сдвиг (Gis — H). Тт. 45—91 — характерная «увлекающая» ритмика мазура, плагальность, обыгрывание квинты (fis) в мелодии, натуральная модуляция H — gis (тт. 55—57), элементы гармо-

нической вариации (сравни тт. 45, 51, 57). С т. 133 до конца мазурки — развитая драматическая кода. Тт. 139—157 — постепенный спуск вниз (для подготовки кульминации) и обыгрывание cis-moll'я (тт. 143—146 — «энгармоническая» субдоминанта; мелодика — томительные задержания, речитативность). Тт. 157—165 — начало подъема (хроматические секвенции, модуляции по малым терциям, приводящие к неаполитанской ступени в т. 165). Тт. 165—173 — дальнейший подъем — к квартсекстаккорду I cis (т. 173). Тт. 173—177 — выразительнейший образ страстной отчаянной жалобы (романтическое обыгрывание квинты). Т. 177 и дальше — спад и депрессия.

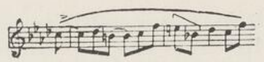
Вероятно, в 1843 г. был написан *вальс f-moll* (оканчивается в As), изданный после смерти Шопена, как ор. 70 № 2, и очень испорченный в общераспространенных изданиях. Со своей чуть усталой созерцательностью, пассивной ритмикой, мягкими красочными диссонансами (см. особенно септаккорды в тт. 2, 10, 11), он типичен для некоторых тенденций последнего периода творчества Шопена. Тт. 1—8 — квинта в мелодии. Тт. 5—8 и тт. 17—19 — обыгрывания, мнимая полифония. Тт. 43—44 — пассивный I_{6}^{4} (ритмика!). Т. 47 — пассивная тоника (ритмика!). Т. 52 — глухой басовый «аккорд томления». Тт. 69—71 — органный пункт и обыгрывания.

К 1843 г. относится также публикация трех важнейших сочинений Шопена: последней (четвертой) баллады — f-moll ор. 52, полонеза — As-dur ор. 53 и последнего (четвертого) скерцо — E-dur ор. 54. Разнохарактерность этих сочинений указывает на многообразие и образное богатство творчества Шопена в его третьем периоде.

Баллада f-moll — самая большая из баллад Шопена — является одним из лучших его созданий. Это последний возврат трагической героики, но уже со всеми характернейшими чертами мышления *третьего* периода. К тому же, в отличие от «урбанистической» фантазии, баллада f-moll вся пронизана поэзией природы, отзвуками леса, воды и сельского быта, образами пасторали. Тональный план четвертой баллады [1] примечателен своей деструктивностью.

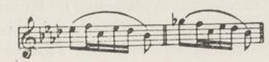
Доминанта, как обычно, отсутствует, но и плагально-тонические связи не так уж выпуклы. Формальная схема: [A — вступление] — [B — C (и их вариантная разработка) — A] — [B — C (их новая разработка)] — [кода] — очень своеобразна (отличие от схем других баллад!) и указывает на сочетание элементов сонатного Allegro и рондо; вариационно-трансформационная техника тематизма стоит в этой балладе на исключительной высоте.

Замечательно светлое вступление баллады [2] с его обыгрыванием квинты и терции доминанты F-dur'a. Тут двусмысленный привкус C-dur'a благодаря альтерациям. Это дает требуемую романтическую неопределенность вступления: и доминанта F и тоника C. В дальнейшем — целый ряд таких неопределенностей, — например, в тт. 18—20 слышатся тоника F и доминанта b. Очень важно помнить, что подобные двусмысленности являются закономерным *романтическим* развитием еще классических приемов. С т. 8 — первая тема баллады. В ней очень рельефна многократно повторяющаяся интонация тритона



которой свойственны те же смутность, туманность, таинственность и т. п., что и уменьшенным септаккордам и уменьшенным септимам. Ритмика первой темы баллады обращает на себя внимание нарушениями симметрии. Тт. 8—12 — пятитакт; т. 8 играет роль вступления и одновременно окончания предыдущего периода. Тт. 13—16 — четырехтакт, но тема сдвинута на полтакта (расширение!). Тт. 17—18 — двутакт; в конце т. 18 тема снова становится на прежнее место — сжатие! Тт. 19—22 — четырехтакт. Благодаря этому расширению и сжатию достигается чрезвычайная выразительность и пластичность, а также внутреннее беспокойство, подчеркнутое и синкопами первого пятнадцатитактового периода; схематизм преодолен, ритм то нарастает, то убывает — в согласии с «волнообразными» принципами развития у Шопена вообще. Совершенно аналогичные ритмические crescendi и diminuendi мы наблюдаем на всем протяжении баллады, которая в данном плане, как и в плане вариационного развития тем, наредкость ярка.

Отмечу еще свойственные первой теме типично шопеновские мелодические обороты: [1]



Тт. 16—22 — исключительно мастерская и выразительная игра гармоний:

$$V_7 b — I b — VI b — III b\ (=IV\ Des — I\ Des) - II_{\frac{6}{5}} b — V b — \frac{IV_7^{+3}{}^{+1} b}{V b}\left(= \frac{VII_7^{-7} F}{I F}\right) —$$

$$— Vb(=IF) — \frac{IV_7^{+3}{}^{+1} b}{V b}\left(= \frac{VII_7^{-7} F}{I F}\right) — \frac{II_7 b}{Vb} — V_7 b — I b\ (= IV\ f) — V_7 f —$$

— I f. С т. 23 — вариационное повторение (яркий эффект VI^{-1} As в т. 27). Тт. 36—37 — первый период замыкается. Тт. 38—45 — переходная музыка, тихая, затаенная, словно доносящаяся издалека. Тт. 46—57 — отрезок вернувшейся первой темы, варьированной, трансформированной и контра-

[1] Центры [F] — [f—As—b—f... b] — [Ges—Fes] — [(es)... b — f — As... b... B] — — [B (g, Es)—g—a—g—f—As] — [...(A)] — [F—As—b...f—As—b...] — [Des—Ges— — Des — As... Des... f—F] — [f...f].

[2] Первоначально баллада была, повидимому, написана Шопеном в метре 6/4, а не 6/8. Об этом свидетельствует рукопись Шопена, проданная в 1933 г. в Люцерне (см. E. Ganche, Voyages avec Fr. Chopin. Paris, 1934, стр. 141).

[1] Сравни: вальс ор. 69 № 2 (тт. 3—4), ноктюрн ор. 27 № 1 (т. 19 от конца), соната h-moll (первая часть, т. 40), ноктюрн ор. 48 № 1 (т. 4), ноктюрн ор. 48 № 2 (тт. 4—5), прелюд ор. 28 № 16 (т. 18).

пунктированной. В этом «отрезке» опять характернейшее построение подъема и спада. Тт. 58—71 — новая, более обширная вариация первой темы. Фактура уплотняется и становится мощной, массивной, насыщаясь обыгрываниями, подголосками, столкновениями, гулкими ходами басовых октав. Большое crescendo и срыв в начале т. 71. Вся накопленная энергия распыляется в красочных хроматизмах стремительного пассажа. Тут — сочетание изысканного колорита со стройной логикой гармонии (см. оксфордское издание).

С т. 72: IV_2^{+1} es — IV_7^{+1} es (= II_2^{+3} A) — VII_7 A (= II_7 fis) — — $V_{4\ 3}$ fis — V_2 fis (= II_2^{+3} H) — VII_7 H (= II_7 gis) — $V_{4\ 3}$ gis — $VII_{4\ 3}$ gis (= $II_2^{+3\ +1}$ Cis — VII_7 Cis (Des) (= II_7 b) — $V_{4\ 3}$ b — и дальше в V_9 b — B![1]

Скатывается пассаж типичных обыгрываний (diminuendo). С т. 80— вступает вторая тема, мелос которой полон светлой лирики. Тут вновь «импровизационная» ритмическая свобода и пластичность. Отношение к первой теме — плагальное. Тт. 84—99 — гармоническая вариация напева. Тт. 100—128 — очень вольная орнаментально-вариационная «разработка» обеих тем, преимущественно второй. Речитативно-импровизационная фактура. С т. 128 — опять материал вступления баллады (как концовка первой части). На этот раз во вступлении преобладает тоническая функция и оно больше воспринимается в A, чем в D. Широкий прозрачный пассаж с минорной плагальностью заканчивает раздел. Все затихает.

Но это перед новой мощной волной. Теперь драма должна развернуться. Она предчувствуется в смутных канонических ходах (с т. 135). Появляется и первая тема целиком. Превосходно ее новое развитие с т. 152 (полнота и пластика звучности, мелодическая свобода, динамика и «говорящая» выразительность орнамента). Колорит начинает светлеть. После стремительных подъемов обыгранного побочными тонами доминант-септаккорда b-moll'я и сбега хроматической гаммы в бас вступает вторая тема (с т. 169) — светлая, полная жизненной силы и лирического тепла. Ее выразительность чрезвычайно усилена быстрыми подъемами басовых гамм, создающих устремленность ввысь.[2] Изумительно колоритно нарастание второй темы.

Для последнего периода творчества Шопена характерно отсутствие железной структурной логики произведений 30-х годов. Романтическая эмоциональность начинает моментами преобладать.

Великолепный подъем приводит к триумфальному кадансу в Des (тт. 190—191). Теперь энергия разбивается на бурные волны арпеджий. Развязка близка. Уже в т. 195 грозное омрачение колорита ($I_{6\ 4}$ f). Слитность движения исчезла. Слышны тревожные разбеги отрывочных аккордов. Мощно, грузно звучит доминанта в т. 202 (fff) и после паузы затухает. Это доминанта прежнего Шопена, Шопена начала 30-х годов.

[1] Сравни: подход к репризе в первой части сонаты b-moll и т. 32 полонеза As-dur, op. 53.

[2] Аналогию см. в тт. 23—28 первой части сонаты h-moll.

Не случайно появляется она здесь, посреди «антидоминантового», деструктивного тонального построения баллады в целом.

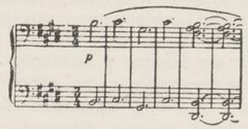
Все кончено, лучшие надежды и порывы погибли. Кода баллады с ее избыточными хроматизмами, обрывками мелоса, страстным, почти речитативным подъемом (с т. 13 от конца) и лавиной гамм и плагальных обыгрываний, скатывающихся в басы и гулко рокочущих перед заключительным кадансом, — это, словно, тревожное, мрачное послесловие, полное страдания и трагизма.

С иной стороны выступает Шопен в *полонезе As-dur op. 53*, целиком посвященном прославлению минувшего, но чаемого могущества Польши. Это (наряду с полонезом fis-moll) грандиознейший из полонезов Шопена, с поистине оркестровой мощью фактуры, достигнутой массивной октавной и аккордовой техникой. Тональный план основан на тоническом соотношении (As — E — As), но выделяется и доминанта. Очень своеобразно вступление: деление октавы пополам, хроматические параллельные секстаккорды,[1] нарастания, столкновения I As и I E = VI^{-5}_{-1} As в т. 5, предвещающее тональный план полонеза и т. д. Т. 17 и дальше — оригинальная по фактуре и ритму остинатная последовательность D — T в басу. Подъем As — b — внутритональная модуляция. Т. 49 и последующие — превосходные экспрессивные столкновения и триумфальные интонации. Тт. 55—56 — Es-dur (доминанта!). Средняя часть (с т. 81) — нарастающие фанфары и ритмический остинатный фон октав (опять нечто воинственное, вроде «скачки» полонеза fis-moll). С т. 119 — начало интермедии — единственного раздела полонеза, где проскальзывает лирический элемент (будто оркестр на время замолк и слышны звуки говора). Окружение доминанты f перед репризой первой темы в As усиливает по контрасту тональный колористический эффект этой репризы. Переход к репризе — развитие аналогичного момента из полонеза op. 40 № 2. Кода с заключительным объединением f и As доводит звонкость и блеск до предела.

Четвертое скерцо Шопена *(E-dur op. 54)* — одно из типичнейших произведений третьего периода. Содержание этого крайне своеобразного опуса — трудно уловимо. Тут, повидимому, нет ясно выраженной программности, хотя наличествует ряд отдельных изобразительных элементов, связанных с фантастикой и натурфилософией поэтических образов фольклора. Я воспринимаю четвертое скерцо как увлекательную поэму быстро несущихся, то бледнеющих, то проясняющихся воспоминаний. Сначала это мелькающие отголоски родных легенд, сказаний, пейзажей. Затем (più lento) печальная песнь мечтающей души. И вновь проносятся, вновь мелькают причудливые образы. А под конец безграничная нежность к родному, утраченному и просветленный восторг душевного порыва. Тональный план четвертого скерцо деструктивен, но дает характерные соотношения с преимущественным господством терцевых связей и плагальности (A, cis, F, fis, As, Es и т. д.), тогда как доминанта (H) хотя

[1] Как в скерцо сонаты b-moll, как в Allegro de Concert.

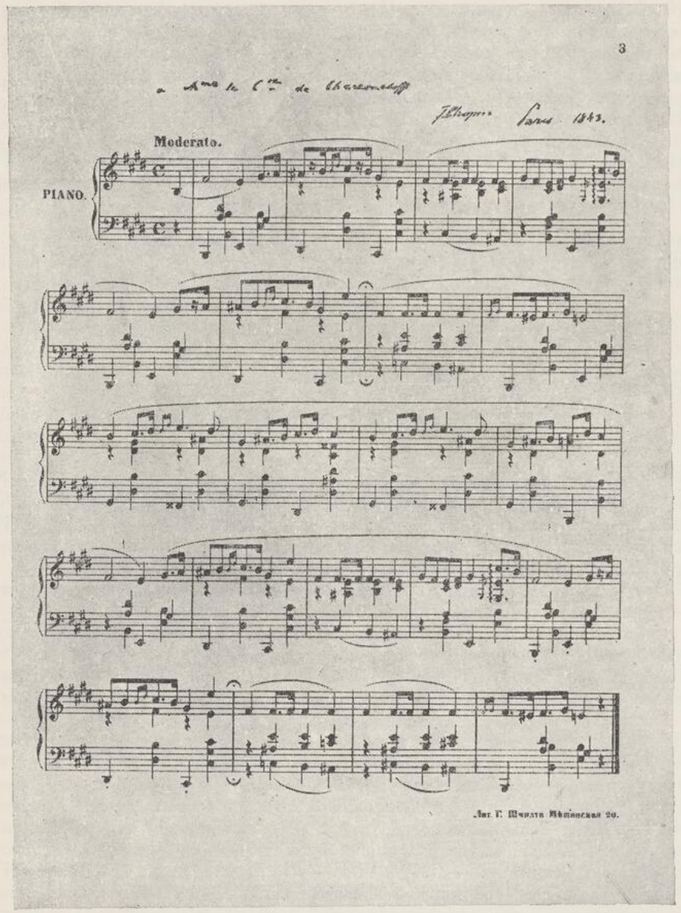
и появляется не раз, но не играет никакой активной роли. И суть не только в тональном плане. Суть в характернейших тенденциях — светлом колорите, побеждающем в конце, дробности ритмов, фрагментарности изложения, особенностях гармоний и мелоса. Показательно уже начало с пентатоническим ходом в протяжный V_6 E:



Все дальнейшее развитие первого «тезиса» скерцо основано на красочных, не столько драматических, сколько «импрессионистских» контрастах, непрерывных мерцаниях колорита. Вот характерные особенности. Тт. 5—8, 13—16 и т. п. — протяжные диссонирующие комплексы. Тт. 9, 41, 49 и другие — неожиданные колористические sforzati басов. Тт. 28—29, 60—61 и аналогичные — вопросительные, неопределенные интонации. Тт. 66—72 и аналогичные — взбег, скат и обрыв пассажей восьмых. Тт. 130, 345 и другие — отрывистые, изолированные паузами блики аккордов. Тт. 150—151 — ярчайший регистровый контраст (в этом скерцо немало подобных «оркестровых» эффектов!). Тт. 175—178 — свобода голосоведения. Тт. 195—201 — типичная для романтиков энгармоническая модуляция F — Fis ($II^{+3}_{4\ 3\ +1}$ F = $VII_2{}^{-7}$ Fis). Тт. 209—213 — эффект уменьшенного септаккорда, пауз, регистрового контраста и хроматической гаммы. Т. 249 и дальше — светлая журчащая звукопись подтемы первого раздела. Здесь, как и позднее в подходе к репризе первой темы, наиболее отчетливо звучат образы воды. Тт. 277—280 и дальше — первая тема в басу. Затем — вариационность в репризе первой темы. Подход ко второй теме (секвенции, уменьшенные септаккорды, одноголосный ход правой руки). Вторая тема (от più lento) — мелодизация баса, обыгрывание терций и квинт в мелосе, вступление подголосков, внутритональные сдвиги-модуляции. Т. 106 и дальше (от начала più lento) — подход к репризе второй темы через уменьшенные септаккорды. Т. 141 и последующие — ход D — G — C — F (F = неаполит. E). Т. 187 и дальше — своеобразное мелодическое обыгрывание $VII_7{}^{-7}$ E (на доминанте E, что дает $V_9{}^{-9}$ E)



а затем скат его же ($VII_7{}^{-7}$ E), разбитого на обросшие побочными тонами тритоны. Тт. 201—208 и дальше — подход к репризе первой темы и сама

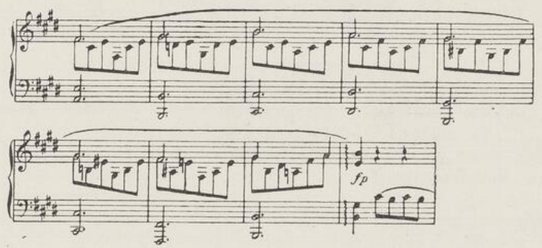


Пьеса Шопена (без названия) из альбома Анны Шереметевой (Париж, 1843 г.) с автографом автора. Пьеса опубликована С. Шереметевым в 1899 г., достоверность автографа установлена М. А. Балакиревым

Гос. Публичная библиотека в Ленинграде

она, вновь варьированная. Тт. 45—51 — репризы первой темы — исключительно смелое обращение с V_2 A, как с колористическим комплексом.

Тт. 87—80 от конца — изумительный фрагмент: нежная сердечность, ласкающая красочность плагально колеблющихся гармоний — II_{6_5} E (= VI_{6_5} A) — V_{4_3} A — I_6A (= IV_6 E) — VII_7 E (= II_7 cis) — V_7 cis (= $II_7^{+5_{+3}}$ fis) — V_7 fis (= $II_7^{+5_{+3}}$ h) — V_7 h (= $II_7^{+5_{+3}}$ E) — V_7 E — I E с колоритно-необычным движением доминантовой септимы в квинту тоники;



Тт. 55—43 от конца — брызги модуляций (хроматизмы, как краска!). Тт. 42—28 от конца — лучезарный подъем. Тт. 8—9 — двустороннее обыгрывание всех тонов тоники октавами. Звонкий взлет гаммы в конце. Из всех сочинений Шопена данное, бесспорно, содержит наибольшее количество зародышей импрессионизма, хотя никак не исчерпывается ими![1]

Это нельзя сказать про сонату h-moll, которая, однако, по-своему не менее типична для последнего периода творчества Шопена.

Соната h-moll op. 58 (посвящена графине Пертюи) совершенством своей формы не уступает сонате b-moll, а может быть, и превосходит ее. Но развязка и «выводы» сонаты h-moll совершенно иные — радостные, светлые, оптимистические. Взглянем хотя бы бегло на этапы ее развития.

Первая часть. Тональные центры: (h — D) — (. . .Des — Es. . .) — (H). Для тематизма характерна лейтмотивная фигура шестнадцатых. Форма с типичной особенностью — отсутствием главной партии в репризе. Между темами опять-таки нет резкой контрастности; обе темы лирического склада и налицо лишь различие оттенков: первая тема — с оттенком печали и взволнованности, вторая — спокойная и просветленная. Период от начала до вступления второй темы — свойственное Шопену развитие модуляций (h — fis — e — F — Fis. . . cis. . . B и т. д.), представляющих красочно-функциональное обыгрывание h-moll'я и обусловленных, преимущественно, секвентно-мелодической логикой. В первой теме наиболее

[1] Формальная схема скерцо [A — B — A (с разработкой A)] — [C] — [A — B — (A) (с разработкой A и частично B) — кода] и очень проста и очень своеобразна. В ней обнаруживается слияние сонатности с принципами рондо и вариационностью — очень родственное аналогичным чертам баллады f-moll.

выразителен подъем на квинту I h с плагальным кадансом (тт. 2—3), весьма романтичный и, вместе с тем, народный. Дальнейшее развитие (с т. 12) виртуозно-импровизационного типа (вспомним импровизационные моменты баллады f-moll). Т. 20 — параллельные кварты (типичная пианистическая фактура). Т. 23 и дальше — выразительнейшее схождение линий (см. выше о балладе f-moll) и полифония канонических имитаций. Тт. 29—30 — этот Es-dur после предыдущих B-dur'a и g-moll'я указывает на смелое объединение ладов (правда, путь постепенен: B-dur в т. 17 появился при посредстве энгармонической подмены, g-moll — как VI ступень B-dur'a и т. д., но все же пятно Es-dur'ного трезвучия оставляет свой след, как колоритное понижение IV ступени h-moll'я — IV^{-5}_{-1}h). Характерно, что эта особая роль Es-dur'a сохраняется и в дальнейшем (скерцо, финал). Тт. 31—40 — хорошо знакомые нам шопеновские мелодические обыгрывания, приводящие к разбуханиям.

Вторая тема — превосходный пример «парящей» мелодии (даже фигуры баса устремляются ввысь). В том-то и дело, что, несмотря на крайне выразительный мелос, мы не находим тут былого шопеновского драматизма; он исчез. Это ясно обнаруживается в развитии второй темы. Переходя в тихую восторженность фрагмента тт. 57—60, в лирическое излияние тт. 61—65, в легкие вздохи тт. 66—68, в реминисценцию первой темы (т. 69), в новые вздохи (отмечу попутно авторский вариант тт. 74—75 — см. оксфордское издание!) и, наконец, в изумительное по гибкости мелоса ласкающее заключение (тт. 76—89) — тематизм полностью сохраняет свои характерные черты «неспешности», мечтательной созерцательности, как бы далеких светлых воспоминаний. Шопен будто вернулся *на новой основе* к образам Larghetti обоих концертов. На новой — потому, что вместо сдержанной юношеской пылкости тут глубина и умудренность много пережившей и перестрадавшей души.

Экспозиция, в сущности, завершает «действие» первой части. Разработка (гораздо менее значительная по своей роли, чем разработка первой части сонаты b-moll) с ее блужданиями, дроблением первой темы и ярким вступлением второй, а также повторением начала сонаты (без первой темы!) вносит лишь новые оттенки основных образов, а не существенно новое. То же можно сказать и про коду первой части. Первая часть кончается в H-dur'e, и в автентическом кадансе нет зловещей *минорной* субдоминанты *мажорного* каданса первой части сонаты b-moll.

Вторая часть (скерцо). Игра «внешних», «объективных» образов, того, что занимает, отвлекает, но не тревожит душу. В первом разделе — типичные ломаные обыгрывания. План — Es — g — f — Es, т. е. T — (D) — S — T! Второй раздел — центры: H — E — H. Для него характерны хоральность, мягкие столкновения, плагальность и т. п. Мелодическая модуляция в тт. 28—33 второго раздела. После этого мимолетные фанфары октав в правой руке (развитие концовки первого раздела) звучат как далекий отголосок страшной, грозной поступи из скерцо сонаты b-moll. Третий раздел — повторение первого. Тональные центры скерцо в целом (Es — H — Es) тоничны (ибо H = Ces = VI^{-5}_{-1} Es!). Отмечу

еще одностороннее разбитое «хроматическое расширение» в конце первого и третьего разделов скерцо. В них типичные омрачения и осветления гармонических волн, пронизанных блестками обыгрываний.

Третья часть. Чудесное развитие спокойного, сосредоточенного, мечтательно-лирического элемента. Центры здесь — H и E, испещренные многочисленными модуляциями. Замечательны детали. Тт. 1—2 — см. прототип в полонезе Шопена ор. 26 № 1. Т. 3 — развитие неаполитанской ступени H (C-dur). Фольклорность первой темы (терция, пунктированный ритм, попевки и т. п.). Фактура баса — типичное для Шопена сочетание полноты с прозрачностью. Тт. 22—28 — исключительная тонкость модуляций и гармоний:

$$I_6E(=V_6A) - II_{6\ 4}\ A(!) — V_7A — III\,{}^{-7}_{6\ 5}\ A(!) — V_7A — III^{-7}_{6\ 5}\ A — V_7^{-5}\ A —$$

$$— V_7A\ (=II^{-5\ +1}_{4\ 3}\ Gis) — I_{6\ 4}\ Gis — II\,{}^{-5\ +1}_{6\ 5}\ Gis(=II_7^{+1}\ H) — II_7^{+3}\ H — V_7H — IH\ (=VE)$$

и т. д. Тт. 27—28 — обыгрывания, квинта в мелодии и экспрессивный диссонанс малой секунды — как еще в этюде es-moll ор. 10.



С т. 29 — замечательный средний *хоральный* период части. Все средства тут служат созданию выразительнейшего образа: и плагальные обороты, и натуральные внутритональные модуляции (например, такты 31—33), и мягко диссонирующие красочные столкновения, и «леность» фигурационных нот (они задерживаются и затухают, подобно перебираемым струнам). Эти медленные мерцающие переливы *мелодизированных* (утонченнейших, как и в четвертом скерцо) гармоний, то более светлых и прозрачных, то более тусклых и темных, плывут в романтической дымке, лишь моментами разгоняя ее сиянием колористических бликов. Перед нами углубленное мечтательное созерцание, не лишенное quasi-импрессионистских черт (неясные отзвуки далей), но в то же время очень лиричное. Подъем тактов 26—23 от конца рассеивает дымку и возвращает к ясной, светлой репризе первой темы, весьма ярко варьированной (новая пластическая фактура баса — влияние среднего раздела, орнаменты!). Кода (тт. 8—1) богата выразительными деталями (тт. 7 и 5 — нонаккорд, тт. 6 и 4 — задержания, т. 3 — мелодическое обыгрывание в басу; тт. 2—1 — VI_6^{-1} H — I H). Опять набежала романтическая дымка, и слух напрягается до крайности, внимая едва уловимым отголоскам.

Но вот раздаются вступительные октавы *финала*, неся с собой новое начало драматизма. Это — словно освобождение мощных сил, дотоле скрытых и скованных! Лирическая взволнованность первой темы сонаты перерастает здесь в тревожную стремительность. Тональные центры достаточно

типичны: [h (D)] — [H (dis, Fis)] — [e (G)] — [Es (g, As, A)] — — [h (D) — H]. Показательно плагальное движение в четвертой скобке (Es — As) вместо доминантового движения (H — Fis) в соответствующей ей второй скобке! Тональный план сонаты в целом (h — H) — (Es) — — (H) — (h — H) вновь подчеркивает смелое и новаторское соотношение минорной тоники и пониженной IV ступени.

Формальная схема: рондо с двумя темами (A — B — A — B — A — кода). После фанфарных октав и аккордов вступления начинается бег темы с ярко выраженными полуторатонами (гармонический минор и гармонический мажор) и плагальностью. Тема переходит из h в D (= Th!) и возвращается в h (фактура более массивна). Появление H-dur'а в т. 52 предвещает оптимистическую развязку финала и всей сонаты. Т. 76 и дальше — звенящие радостью орнаменты — опять симптоматичные предвестники! Т. 90 и дальше — помутнение и омрачение (уменьшенный септаккорд с наростом из другого уменьшенного септаккорда!), готовится возврат первой темы. Т. 100 и дальше — реприза первой темы (бас ускорен, в результате чего возникает полиритмическое «оживление» звучания). С т. 143 — реприза второй темы (конец её расширен, но дано такое же омрачение при посредстве уменьшенного септаккорда). С т. 207 — вторая реприза первой темы (на этот раз бас еще более ускорен — шестнадцатые!), приводящая к великолепной H-dur'ной коде. Суровость, драматизм, тревога исчезают в мощном подъеме (тт. 250—253) и в победной звонкости си-мажора. Тт. 254—261 — перекаты T, S и D. Тт. 262—267 — блестящая хроматическая рябь ломаных терций, обросших побочными вводными тонами. Тт. 274—276 — триумфальная интонация баса, восходящего на терцию тоники.[1] Последний такт — *радостный* «крик».

Итак, соната h-moll резко отлична своими образами от сонаты b-moll. Там — трагедия, здесь — лишь драматизированное стремление к радости и счастью. Там — скорбная борьба, гибель и небытие, здесь — сначала мечтательные, неуверенные поиски утраченного былого, а затем могучее жизнеутверждение. Контраст с сонатой b-moll разительный. Но как, одновременно, финал сонаты h-moll отличается, скажем, и от финала f-moll'ного концерта. Не осталось теперь и следа романтической наивности и юношеской восторженности: они вытравлены годами душевных страданий. Сохранилось лишь нечто нерушимое, неколебимое. Вспоминая жизненный облик Шопена этих лет, мы особенно ясно начинаем понимать язык образов h-moll'ной сонаты. Как бы тяжки и неумолимы ни были жизненные бури и превратности — великое счастье сознавать чистоту и свежесть чувств, нерастраченных и неоскверненных.

Колыбельная Des-dur ор. 57, написанная Шопеном в том же году, что и соната h-moll, представляет исключительный образец шопеновской орнаментальной вариации. По своей созерцательности — это типичное произведение последнего периода творчества Шопена. Остинатный бас в течение всей пьесы — замечательная и поэтичная выдумка! — опять не без воздей-

[1] Вспомним, как триумфально звучат тонические терции в средних частях экспромта Fis-dur и полонеза As-dur.

ствия фольклора, попевки которого очень ощутительны и в мелосе колыбельной. Звучность идеально прозрачная и изящная. Т. 3 и дальше — типичные диатонические обыгрывания. Т. 6 и дальше — развитая подголосочная полифония. Т. 15 и дальше — органный пункт наверху. Тт. 19—20 — сложные диатоно-хроматические обыгрывания. Т. 21 — хроматическая секвенция ломаных больших секунд, образцы которой встречаются уже в ранних сочинениях Шопена. Тт. 23—24 — зигзаги терций. Тт. 33—34 — мнимая полифония. Тт. 35—36 — «импрессионистская» фактура аккордов. Тт. 39—42 — синкопированная мнимая полифония. Т. 47 и дальше (до конца) — превосходный музыкальный образ затихания — «засыпания» (опять характернейшие обыгрывания и попевки). Причудливые, узорчатые образы, мелькавшие в воображении на грани сна и бодрствования, исчезают, растворяются в спокойном, сладком забытьи. Как все чисто и целомудренно в этой колыбельной!

В 1844 г. Шопеном были опубликованы также ноктюрны ор. 55 (посвященные Джэн Стирлинг) и мазурки ор. 56. Два ноктюрна ор. 55 разнохарактерны. Первый из них близок более ранним пьесам этого жанра, основанным на драматическом контрасте. Второй обнаруживает некоторые типичные черты творческих особенностей третьего периода.

Ноктюрн ор. 55 № 1. Упорно и многократно повторяющейся интонации первых двух тактов противопоставлены драматические акценты средней части и светлое умиротворение коды. В ноктюрне много интонационных перепевов из более ранних сочинений Шопена. Тт. 1—2 — характерный мелодический оборот сентиментально-романтического типа. Тут же — внутритональная модуляция в As. Тт. 17—20 — сравни среднюю часть экспромта As-dur. Тт. 22—24 — сравни трио похоронного марша сонаты b-moll. Т. 58 и дальше — две темы (развитой подголосок). Тт. 65—67 — сравни похоронный марш из сонаты b-moll. Тт. 71—72 — яркое нарастание с широким развитием альтерированных субдоминант и объединением f и As. Тт. 75 и дальше — диссонантные мелодические обыгрывания. Т. 89 и дальше — переход в светлый F-dur (сравни конец фантазии f-moll). Наличие ряда авторских перепевов в этом ноктюрне показательно. Тт. 98—101 — заключительные аккорды несколько в листовском духе.

Ноктюрн ор. 55 № 2 представляет значительный этап как на пути распада формы ноктюрна у Шопена, так и на пути кристаллизации некоторых поздних творческих тенденций. Это — тенденции очень своеобразного *неоклассицизма*, который имеет две основных причины: 1) слабеющую связь Шопена с родиной и 2) отрицательное отношение его к новому, все более выясняющемуся направлению европейской музыки.

Много выше я уже говорил, сколь тягостной (а с годами все более тягостной) оказывалась для Шопена его оторванность от сферы живых польских музыкальных интонаций. Долгие годы эта оторванность искупалась обширной музыкальной памятью Шопена и его могучим воображением. Но со временем все же наступил крах, который сам Шопен признал в цитированном письме от 30 октября 1848 г.

С другой стороны, живя в Париже, Шопен с его громадной музыкальной впечатлительностью не мог не улавливать и не воспринимать назре-

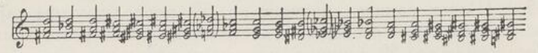
вающих новых течений. Мы видели, что в ряде своих поздних опусов он отдал этим течениям дань, подойдя и к будущим приемам тематической трансформации у Листа, и к ряду черт еще не возникшего импрессионизма. Но творчество Шопена могло идти в данном направлении лишь до известного предела. Шопен по-своему претворил некоторые принципы неоромантизма, но складывающаяся неоромантическая система мышления оставалась ему чуждой. Видя продолжающееся наступление неоромантического искусства, Шопен вынужден был занять «оборонительную» позицию и опять-таки предварить тенденции того направления, которое в самом начале 50-х годов выдвинуло Брамса и Сен-Санса.

Ноктюрн ор. 55 № 2 — пример уже явственных «неоклассических» тенденций Шопена. Он перенасыщен полифоническими моментами, причем яркость мелоса блекнет, контрастность исчезает, а фактура и тематизм чрезвычайно измельчены. Из деталей: тт. 9—12 и 35—38 — диалог; тт. 31—34 — опускающиеся секвенции (сравни экспромт As-dur!);

тт. 55—56 — игра мажора-минора; тт. 57—58 — $II_2^{\overset{-5}{+3}\,+1}$ Es — I Es!; тт. 64—65 — перекрещивание рук (дабы выделить ход g — f — as).

Сюита из трех мазурок ор. 56 сохраняет типичное для Шопена движение образов от сдержанности к бодрой, упругой танцовальности и далее — к депрессии и глубокой печали. Вместе с тем, в двух крайних мазурках этого опуса налицо черты распада реалистической конкретности и драматургической напряженности, свойственных прежним мазуркам Шопена.

Мазурка ор. 56 № 1. Лирически светлые узоры танца отмечены здесь грациозной легкостью отрадных воспоминаний. Тональный план (центры: H — Es — H — G — H) основан на тоничности отношений терций увеличенного трезвучия.[1] Ритмика относительно пассивна и лишена ярких контрастов (характерная черта ряда поздних мазурок Шопена). Форма — рондовидная. Мелос движется длительными, плавными колыханиями — волнами. Тт. 1—6 — целотонная секвентная нисходящая модуляция. Тт. 6—8 — уже G-dur и мерное мелодическое восхождение. Тт. 23 и дальше: вторая тема мазурки построена на обыгрываниях, звонких и нежных переборах струн. Тт. 55—59 — пассивная модуляция в репризу певой темы [$VI_6^{\,4\,-1}$ As—I_6 As—$VI_6^{\,4\,-1}$ As—I_6 as—$VI_6^{\,4}$ as—I_6 as (=VI_6H)]. Аналогия (но сложнее) в тт. 114—120, где Пасхалов справедливо усматривает подражание наигрышам деревенского скрипача; тут сначала также появляется VI ступень с пониженным основным тоном, а затем ползет хроматическая цепь модуляций (fis, f, e, es, d, cis) путем энгармонических подмен секстаккордов пятых ступеней секстаккордами шестых — схематически:



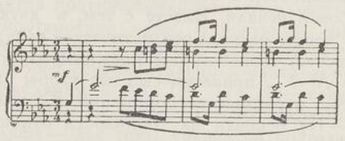
В коде, с ее выразительно осуществленным образом лирического порыва, примечательны (с т. 142) столкновения, свобода голосоведения и осо-

[1] Вспомним аналогичную (хотя и не столь обнаженную) роль этих же тональностей (h, Es, g) в сонате h-moll.

бенно «бесконечный» ток мелодии и гармонии, настойчиво избегающих остановок.

Мазурка ор. 56 № 2. Многие считают ее национальнейшей мазуркой Шопена. Действительно, она великолепна, явственно отличаясь своим бытовым реализмом от характера затуманенной, «дымчатой» образности большинства поздних мазурок. Педальные квинты в басу, подголоски, исключительно яркая ритмика мазура, перебросы мелодии из дисканта в бас и обратно — все это крайне своеобразно и впечатляюще. Тт. 53—68 — очевидно (см. Пасхалова) звукопись танцовальной толчеи (перемена ритма). Тут же — канонический контрапункт.

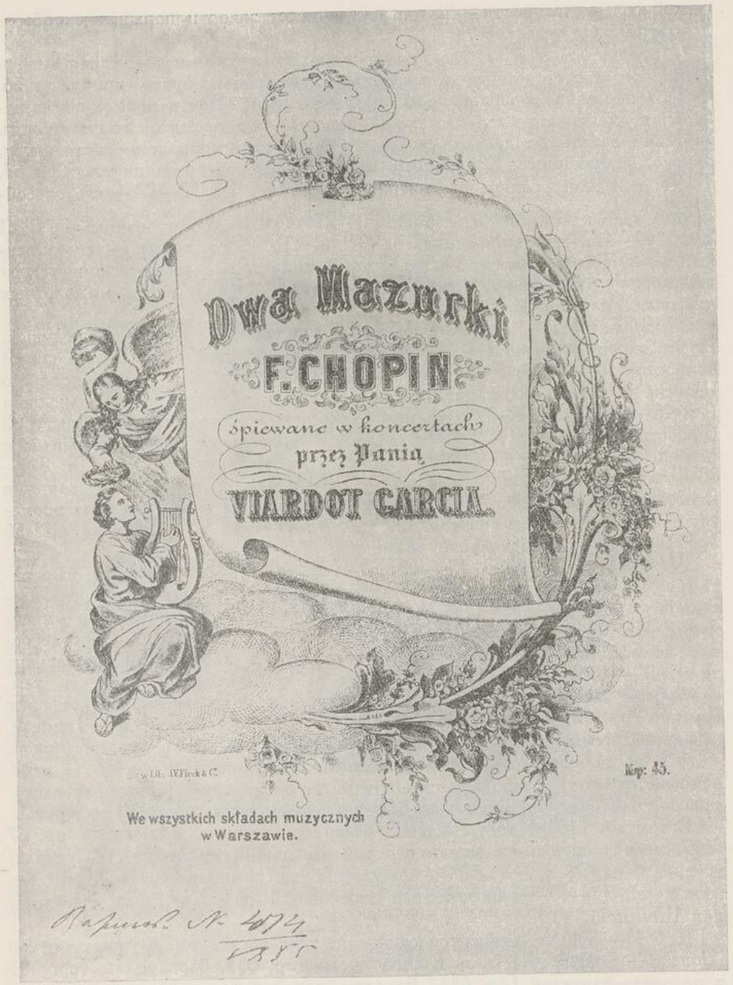
Мазурка ор. 56 № 3. Полнейшая противоположность предыдущей. Она вся в романтической неясности, в фрагментарности формы, в причудливо сменяющихся видениях прошлого. Это — мазурка-поэма, но очень отличная от мазурок-поэм среднего периода творчества. Контрасты мягкие, спокойные, отнюдь не драматичные. Тональный план: [c — g — c — d — c — — g — c — d] — [As — B] — [H — B] — [B. . .] — [es — b — f — b] — — [B. . .] — [c — g — c — d — c — g — c]—[кода с неустойчивыми модуляциями и окончанием в C] — говорит сам за себя. Ритмика относительно пассивна. Вся мазурка насыщена полифонией. Тт. 1—47 — первый тематический элемент,[1] начинающийся выразительной элегической мелодией:



Тт. 12—15 — оригинально-неожиданная модуляция в d. Тт. 22—23 — новая неожиданность, звучащая, как вопрос: Id — $IV_м$ d (=V c)! Т. 48 и дальше — второй элемент, относительно бодрый, танцовального характера, но все же лишенный рельефности прежних танцовальных тем Шопена. Т. 51 — типичные параллельные кварты. Т. 57 и дальше — третий элемент, спокойно-певучий. С т. 73 — четвертый элемент — еще более танцовальный, чем второй. С т. 89 — пятый элемент, тоскливый мелос которого получает затем ритм куявяка. Тт. 118—120 — характерное одноголосие (мнимая полифония и сжатие мелоса; вспомним начало мазурки ор. 24 № 4). Затем — повторение четвертого элемента, первого элемента и обширная, сложная по гармонии и мелодическим обыгрываниям кода, однако совершенно пассивная. Мазурка оканчивается в «неуверенном» C-dur'е с минорной плагальностью.

В 1845 г. Шопен написал мазурки ор. 59, продолжающие характерную линию трансформации и распада реалистических основ этого шопеновского жанра. Построение ор. 59 типично, поскольку печальное, тревожное и грустно примиренное «окаймляет» светло-жизнерадостное. Но и последнее лишено теперь былой силы и упругости. Контрасты сглаживаются в лири-

[1] Мелос сравни (фрагменты): «Lud» Кольберга, serya I, стр. 286, serya IV, стр. 80.



Обложка нот. Две мазурки Шопена, исполнявшиеся Полиной Виардо-Гарсия

ческой созерцательности — радость утрачивает задор и порыв, а скорбь — драматическую страстность.

Мазурка ор. 59 № 1. Модуляционная, ритмическая и фактурная аморфность. Все в этой мазурке звучит как-то необычно, будто принужденно. Ослабление связи с фольклором сильно ощутимо. Почти повсюду эмоциональная «нейтральность» интонаций и целый ряд моментов надуманности. Упомяну некоторые детали, которые, будучи интересными, не становятся, однако, волнующими. Колоритные мелодические столкновения тт. 59 и 63. Т. 76 — изолированное увеличенное трезвучие. Тт. 77—78 — его своеобразное мелодическое обыгрывание. Тт. 114—118 — изолированный IV_7^{+1} a! Тт. 119—122 — изолированный IV_7^{+1} a! Т. 2 от конца — своеобразный V_9 a! Так, во многих местах заметно характерное «импрессионистское» выделение отдельных изысканных гармоний, как образов мимолетных душевных движений.

Мазурка ор. 59 № 2. Несравнимо искреннее и теплее предыдущей. Носит характер спокойной и плавной рассудительной речи. Очень ясный и простой мелос почти сплошного куявяка. Характерные черты позднего Шопена — пассивно-созерцательная монотонность движения, полифония (тт. 46—47 и др.). Т. 23 и дальше — реприза с более массивной фактурой (оркестровый эффект!). Т. 69 и дальше — проведение первой темы в басу (сравни мазурку ор. 41 As-dur и обе других мазурки ор. 59). Тт. 81—88 — сложный модуляционный ход с обычными шопеновскими связями многозначных аккордов. Тт. 105—107 — типичные неравномерные хроматические обыгрывания. Последние два такта (как и в мазурке ор. 56 № 3) — отзвук танцовальной ритмики.

Мазурка ор. 59 № 3. Ясные центры fis — Fis — fis. Глубоко выразительна и очень характерна для последнего периода творчества Шопена. Печали и волнению противопоставлена скорбно-просветленная примиренность. Интонации фольклора окрашены чертами резиньяции. Подголосочная полифония — развитая. Кроме того, целый канонический фрагмент в тт. 99—102. Изумительны гибкость и сглаженность, текучесть тем. Контрасты мягки. Тт. 31—32 — динамическая подголосочная полифония (сравни еще мазурку ор. 24 № 4!). Т. 45 и дальше — смена первой, печальной темы второй, светлой, ласкающей, но столь же пассивной. Т. 115 и дальше — жалобный тоскливый секвенционный подъем (с перекличкой голосов), безвольно смиряющийся, опадающий. А возврат ласкового заключения второй темы как бы успокаивает, утешает в конце мазурки...

В том же (1845) году Шопен, очевидно, написал и *мазурку ор. 67 № 2*, отличающуюся сходными чертами пассивной грусти (т. 17 — столкновение S и D; тт. 21—24 — модуляция по доминантсептаккордам без тоник; тт. 33—40 — одноголосный связующий переход, столь типичный для Шопена!).

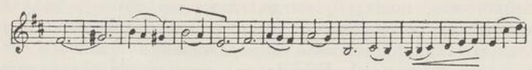
К 1845—1846 гг. относится сочинение трех последних крупных опусов Шопена — сонаты для ф. п. и виолончели (ор. 65), баркаролы (ор. 60) и полонеза-фантазии (ор. 61). Все эти три опуса крайне показательны (хотя и по-разному) в плане тенденций третьего периода творчества.

Про *виолончельную сонату* сам Шопен писал, что он ею «то доволен, то нет. То я бросаю ее в угол, то опять вытаскиваю» (Письма, 284). Это замечание очень понятно, поскольку виолончельная соната есть наименее «шопеновское» и наиболее «неоклассическое» из его поздних сочинений.

Первая тема первой части сонаты заставляет вспомнить о начале сонаты h-moll. Но насколько эта тема бледнее, насколько она менее своеобразна, чем та (примечательна её фактурная скованность!).

Тональный план первой части опять дает типичное для Шопена движение через субдоминанту (c) к доминанте (d) и возвращение через субдоминанту (a) к тонике (g). Однако поражает аморфность всего модуляционного плана, в котором не выделяются сколько-нибудь выпуклые опорные пункты и кульминации. То же можно сказать и про тематизм, чрезвычайно текучий, дробный, мало контрастный и не обладающий четкими границами. Что касается формальной схемы, то тут обычное для Шопена исключение первой темы в репризе. Но и эта характерная особенность лишена здесь своеобразия, которое присуще ей не только в сонате b-moll, но и в сонате h-moll. К тому же, показательная для ряда последних сочинений Шопена вязкая полифония подголосков, лишающая их фактуру былой прозрачности, выступает и в виолончельной сонате. Отмечу некоторые детали. Тт. 18—19 — хроматические гармонии. Тт. 36—38 — quasi-брамсовские интонации. Т. 61 и дальше — вторая тема появляется совсем неприметно, исподволь, «инкогнито»! Тт. 92—99 — имитации. Тт. 104—109 — новая, совсем не «шопеновская» по своей компактности фактура; нельзя не заметить здесь и неоклассичности интонаций. Т. 113 и дальше — типичные шопеновские плагальные обыгрывания тут тоже несколько необычны благодаря секстовым удвоениям.

Вторая часть — тоже не «шопеновская».[1] С первых же тактов встречаем мелос, близкий интонационно и ритмически традициям венской школы (сравни, скажем, тт. 13—16 с мелосом менуэта из f-moll'ной фантазии Шуберта для четырех рук), но не традициям Шопена. Т. 6 — «неузнаваемый» мазурочный оборот. Тт. 9—12 — даже обыгрывания не слишком напоминают тут о былом Шопене. Тт. 82—88 — вот где прорывается былой Шопен (излюбленные уменьшенные септаккорды!). Т. 133 и дальше — обаятельно напевная и сердечная вторая тема с отдельными фольклорными польскими оборотами:



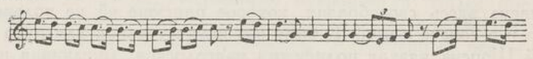
Но они почти лишены национальной характерности, ибо вся вторая тема представляет любопытнейший и, добавим, превосходный по органичности сплав интонаций Шопена и Беллини. Окончание — в D-dur'e.[2]

[1] Например, типичный шопеновский мечтательный мелодический оборот в миноре, о котором я говорил выше (схематически: V—VI—V—I—II—III), совершенно преображен ритмом и лишен всякой мечтательности в тт. 1—3.

[2] Итак, тональный план сонаты в целом выделяет столь нелюбимую еще недавно Шопеном *доминанту* — отчетливо «неоклассический» штрих.

Третья часть. Опять сложнейшее сочетание и слияние различных интонационных сфер: славянской распевности, западноевропейской классики и итальянского мелоса. Прежний Шопен только в фактуре и в некоторых деталях (например, т. 21, партия виолончели). В остальном чувствуются настойчивые и, быть может, мучительные поиски интонационного синтеза.

Финал сонаты написан в рондообразной формальной схеме с двумя основными темами.[1] И тут, хотя моментами Шопен самобытен и заставляет вспомнить о его прежних сочинениях (см., например, тт. 19—21 — мелос, тт. 31—34 и тт. 7—5 от конца — обыгрывания, тт. 9—8 и 2—1 от конца — минорная каденсовая плагальность), большинство моментов указывает на новые, «неоклассические» тенденции (кстати сказать, тематизм финала опять-таки неярок и очень дробен!). Из деталей отмечу некоторые. Тт. 41—42 — сравни вступление фантазии f-moll. Т. 57 и дальше — сравни Scena e Duetto (вторые) в I акте «Нормы» Беллини — тема т. 210 и дальнейших:



Такт 165 и дальше — превосходная кода сонаты, светлая и радостная.

Соната для виолончели и фортепиано, как и другие позднейшие произведения Шопена, завершается оптимистическим подъемом. Но и ее контрасты и эта развязка относительно гораздо менее ярки, чем в сонате h-moll. Внимательно вслушиваясь в интонационный строй виолончельной сонаты, мы улавливаем самое основное и характерное в ней: попытку Шопена в период творческого кризиса, вызванного утратой отчетливого интонационного ощущения польской музыки, стать на путь вненационального мышления. Попытка ошибочная, ибо она вела к космополитизму, опасность которого и обозначилась в «неоклассической» виолончельной сонате.

Эта соната полна творческих сомнений и неуверенных исканий, чего никак нельзя сказать о почти одновременно написанной *Баркаролле ор. 60* — одном из замечательнейших по силе и цельности вдохновения опусов Шопена. Известно, что Таузиг (и не только он) усматривал в этой баркаролле звукопись любовной сцены с шопотом, признаниями, поцелуями и плеском воды. Конечно, возможны различные толкования деталей, но несомненно, что, пожалуй, нигде, даже во второй балладе, Шопен не достигает такого совершенного единства изобразительного и выразительного, такого слияния пейзажа и переживания (данного через интонации человеческого голоса). Баркаролла начинается вступлением — уже традиционная у Шопена особенность формы, столь яркая в первой и последней балладах. Замечателен замысел этого вступления — широкий красочный V_9 Fis и плавный спуск с него, насыщенный подголосочной и мнимой полифонией. (Замечу попутно, что обилие всяких подголосочных линий в баркаролле вновь показательно для последнего периода творче-

[1] Замечу, что возврат Шопена к форме рондо (еще в финале сонаты h-moll) опять-таки «неоклассичен»!

ства Шопена; но здесь они лишены всякой сухости и надуманности.) С т. 4 второе вступление — ритмический фон покачивания у баса. С т. 6 — «итальянские» терции. Разве не симптоматично, что едва ли не лучшее из поздних произведений Шопена, при всех его своеобразных чертах, все же более итальянское, чем польское?![1] Т. 6 и дальше — первый тезис-элемент баркароллы: песня-дуэт, еще сдержанная и спокойная (кстати сказать, характерной интонационной и ритмической волнообразностью отмечен мелос всей баркароллы: в интонациях плавные, протяженные зигзаги и дуги, в ритме плавные смены движений и остановок). Бас непринужденно и плавно модулирует, голосоведение свободно, два голоса то сходятся, то расходятся, то замолкают, позволяя внимать чудесной звукописи ночи и воды. Тт. 12—15 — мастерские градации фактуры — сначала мнимая полифония в басу и регистровое сжатие, затем как бы всплеск, резкое регистровое расширение и, после него, переход к более прозрачной разреженной вертикальной фактуре. Тт. 16—17 — колористическая игра мажора-минора (будто нечто блеснуло и снова померкнуло). Тт. 20—22 — исключительное развитие вязкой подголосочной полифонии. Тт. 23—24 — колоритные трели, объединяющие dis и Fis (форшлагов к терцевым трелям тут не нужно — см. оксфордское издание). Теперь движение и звонкость всё время нарастают — к первой кульминации лирического восторга (т. 32), где на педали звучит вся гамма Fis (= V_{13} Fis). После этого первый раздел баркароллы замыкается.

С т. 35 — новый период. Колорит потемнел. В сумраке fis-moll'я тянется ломаная извилистая одноголосная линия, как бы повисшая в пространстве. Но вот мелодическим сдвигом достигнуто la (т. 39 — A-dur!), и появляется новая фигура колыхания, ритмически дважды более быстрая, чем раньше (кроме того, немного ускорился темп). Тт. 40—61 — постепенное развертывание нового фона, подготовка новой песни. Или волнение воды усилилось или гондола плывет быстрее — недаром в тт. 43, 47, 54, 58, 60 раздаются искристые, звонкие всплески, которых раньше не было! Новая песнь вступает с т. 62. Она подвижнее, чем первая, в ней увлечение страстного лирического порыва. Но уже в т. 70 эта песнь прерывается, уступая место интермедии (тт. 71—83), где вначале отрывистые, тонально неопределенные гармонии — будто образ нерешительности, душевных сомнений. А ночь и вода так прекрасны (звуковые узоры тт. 78—83)! Они прогоняют сомнения. Узоры, вначале «парящие», становятся плотными, динамичными — типичное для Шопена волнообразное раскачивание. С т. 84 вступает первая тема — теперь мощная, массивная (октавы в басу). Это песнь восторга, любви, единения душ! Привольная и могучая, она торжествует, когда после новой колористической кульминации V_{13} Fis вступает вторая тема средней части (с т. 93). Изумительно ярка звучность последующего периода, — это шедевр шопеновской фортепианной «оркестровки»: на основе басовых октав аккорды аккомпанемента поднимаются волнами вверх, почти соприкасаясь моментами с октавами мелодии, что создает

[1] Вспомним, что раньше удельный качественный вес болеро и тарантеллы посреди современных им опусов был гораздо меньшим.

звуковую концентрацию в среднем регистре. После нового подъема (т. 101) и каданса (т. 102 — опять разбухание доминанты до терцдецимаккорда!) начинается новый период. Диалог вязких, медлительных подголосков начинает тормозить движение, которое постепенно идет на убыль (ведь достигнут органный пункт тоники и он останется до конца!) Замечательны гармонии тт. 103—109 с их колебаниями между Fis, H, h и cis (колоритные смелые альтерации, столкновения с органным пунктом баса). Т. 110 (7 от конца) — предпоследний, уже пассивный подъем-взлет. Тт. 111—112 — дальнейшее затихание. Но еще раз поднимаются вверх звуковые узоры (пение в левой руке!) и ниспадают стремительным каскадом. Заключительное ff октав своими утвердительными интонациями пробуждает слушателя от поэтических грез этой удивительно волнующей и целомудренной поэмы.

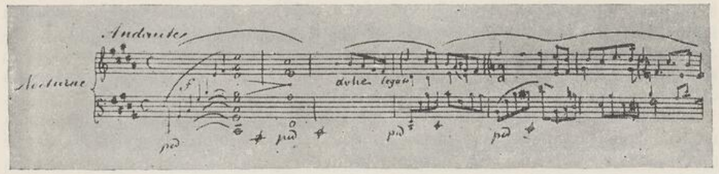
Италия! Шопен мог лишь мечтать о ней, о ее удивительном солнце, пылкости чувств и обаятельной кантилене в эти последние годы, когда болезнь уже подточила его силы и когда его сердечная привязанность оказывалась обманчивой, сулящей впереди неисходное горе.

И он мечтал, в то время как другую страну, свою родину, по-северному суровую Польшу, он продолжал любить хотя все менее действенной, но попрежнему горячей любовью.

Полонез-фантазия не менее баркаролы, но по-иному показателен для последнего периода творчества Шопена. Выше мы видели, как на основе преодоления традиций полонезов Огинского, Курпинского, Вебера и других сложилась самобытная монументально-драматическая форма полонезов Шопена, полная пафоса и мощи — то трагической, то триумфальной. В полонезе-фантазии наступает распад этой формы. Вместо исключительной рельефности образов — их затуманенность, неясность, как бы летучесть бледнеющих воспоминаний. Вместо монолитности и единства — дробность, фрагментарность.

Полонез-фантазия крайне характерен с самых первых тактов. Его вступление — серия мечтательных тонических кадансов с последующими пассажами плагальных обыгрываний, схематически:

I as — III as (= VI Ces — I Ces) — VII_{II} as — II^{-1} as (= VI^{+1} Heses — — I Heses), а после тт. 3—5 и мелодической модуляции т. 6 — I es — III es (= VI Ges — I Ges) — VII_{II} es — II^{-1} es (= V^{+3} Fes — I Fes). Фактура интродукции — по смыслу это подобие интродукций баллад — ясно указывает на подражание вступительным каденцам какого-либо народного музыканта-повествователя (вспомним хотя бы цимбалиста Янкеля из «Пана Тадеуша» Мицкевича). Изысканные гармонические краски и как бы «удивленные» мелодические интонации предвещают поэтическую фантастичность и загадочность предстоящего рассказа. Дальнейшая модуляция (тт. 11—12) — излюбленная Шопеном и современниками энгармоническая (IV_{6}^{+1} es = V_7E). В E-dur'e (тт. 13—15) уже выступает (пока в виде намека) первая тема полонеза. В тт. 17—19 она же в gis-moll'e (= T As). Т. 19 — горестный плагальный каданс с женским окончанием. Так завершается путь T (as) — D (es) — T (E — gis). As-dur начинается полонез-



Нотный автограф Шопена (ноктюрн ор. 62 № 1)

ным ритмом в т. 22. С т. 24 — выступление первой темы (как она пассивна по сравнению с темами прошлых полонезов!). Тт. 22—43 — первая волна. Тт. 27—28 — секвенционный подъем в b-moll, тт. 38—43 — типичнейшее томительное нарастание (с драматическими акцентами) и спад.

Тт. 44—63 — вторая волна (первая тема еще господствует). Тт. 44—51 — секвенционный подъем. Тт. 52 и дальше — раскачивание, тревожный подъем (использование попевок темы), новая кульминация и новое затихание. Тт. 64—65 — переход. Т. 67 и дальше — вторая тема фанфарно-кадансообразного характера. Однако она служит основой третьей волны (праздничные, но как бы затуманенные временем образы) с присущей ей игрой тональных красок: тт. 71—72 — спуск в C-dur, тт. 76—79 — вздымается тревожная рябь уменьшенного септаккорда с хроматическими наростами, т. 80 и дальше — E-dur,[1] тт. 84—87 — омрачение (fis-moll и gis-moll), тт. 88—91 — опять «рябь» пассажей (две субдоминанты от gis — As). Т. 92 — возвращение As. Т. 94 — возвращение первой темы (но фон ритмически оживлен: уже не восьмые, а триоли восьмых — результат волнообразного раскачивания предыдущего периода). Тт. 92—115 — четвертая волна (с характерными элементами растущего беспокойства). Тт. 116—144 — пятая волна (сцепление третьей и первой тем). Беспокойство усиливается и переходит в отчаянные вопли, которые затем бессильно стихают. Здесь особо отмечу своеобразную мнимую полифонию (тт. 132—133, 136—137) и внетональные обыгрывания тт. 138—143. Тт. 144—147 — переход, подобный интонациям глубоких вздохов. Тт. 148—180 — шестая волна, в которой внешне спокойное колыхание таит в себе просветленную, торжественную нежность скорби (H-dur=T As!). Отмечу здесь мелодизацию баса (сравни бас прелюда ор. 28 № 3). С т. 182 — седьмая волна (пятая тема), растекающаяся в мечтательном созерцании и затихающая (тт. 206—213) после колористических трелей (тт. 199—204). Характерно тут широкое развитие типичных мелодических обыгрываний, в частности — печально-выразительное обыгрывание квинты (т. 183). Тт. 214—215 — реминисценция вступления (каденцы сказителя вновь манят куда-то вдаль). Тт. 216—241 — восьмая волна, начинающаяся пятой темой и продолжающаяся длинной, мощно нарастающей внетональной секвенцией. Это нарастание — подготовка массивного и дра-

[1] C-dur и E-dur — терцевые варианты тоники As-dur'a

матичного проведения первой темы (с т. 242) и триумфальной, звонкой репризы четвертой темы (как бы символа патриотических надежд). Светлый, радостный пентатонический аккомпанемент этой темы получает в коде полонеза тематическую самостоятельность. Затем звучность постепенно стихает, и лишь в конце мы слышим мажорный «крик».[1]

Итак, полонез-фантазия заканчивается типичным для позднего периода шопеновского творчества просветлением. Но в нем наибольшее внимание привлекает не столько этот момент, сколько чрезвычайная деструктивность формы, мягкая округлость тем и сглаживание контрастов. Наклонности позднего Шопена к сложному, утонченному психологизму образов, к предельно чуткой, послушной звукописи изменчивых душевных движений и настроений выражены в полонезе-фантазии исключительно ярко.

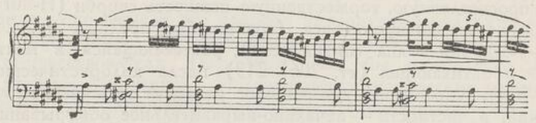
Из мелких произведений Шопена последнего периода следует еще отметить мазурку ор. 67 № 4 (сочиненную в 1846 г.), два ноктюрна ор. 62 (опубликованных в 1846 г.), три мазурки ор. 63 и три вальса ор. 64 (опубликованных в 1847 г.), мазурку ор. 68 № 4 (сочиненную в 1848 г.?) и песню «Мелодия» (сочиненную в 1849 г.?).

Мазурка ор. 67 № 4 сильно искажена почти во всех изданиях. Примечательны в ней мелодические варианты, свобода гармонической и мелодической фактуры. Поразительна слегка взволнованная, нервно-чуткая мело-речевая выразительность всех трех тем с их господствующим тоном светлой печали. Тт. 1—8 и 9—16 — прекрасные примеры нисходящей, «стилизованной гаммы», а также ломаных обыгрываний. Т. 17 — брошенный секундаккорд (оксфордское издание). Мелос дает много типичных шопеновских оборотов. Тематизм очень ясен и затуманенность, рыхлость ряда поздних мазурок отсутствуют.

Ноктюрны ор. 62 крайне показательны в плане исчезновения поэтической непосредственности, свойственной ранее этому жанру у Шопена; надуманность и «изобретательность» становятся господствующими.

Ноктюрн ор. 62 № 1. Насыщен аморфной подголосочной полифонией. Обычная орнаментальная вариационность. Отмечу из деталей: т. 1 — статический II_7 H. Т. 14 — столкновения. Тт. 21—26 — очень колоритный, фольклорный наигрыш (см. пример ниже).

Тонические тональные центры (H — As — H). Сочетание в коде тематизма первой части



с ритмикой аккомпанемента средней части. Т. 3 от конца — плагальность.

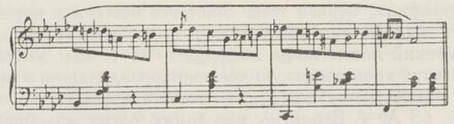
Ноктюрн ор. 62 № 2. Столь же благородного стиля, как и предыдущий, но, пожалуй, с еще более выпуклыми чертами «неоклассицизма» и

[1] Формальную схему полонеза-фантазии можно представить так: [Вступление] — [A—A—B—A—C] — [D] — [E — вступление — E. . .] — [A—D — кода].

«академизма». В средней части элемент контраста (agitato) — некоторое возрождение старых принципов формы ноктюрна. Однако степенность, неторопливость, спокойная торжественность — вот главные черты мелоса (особенно характерны тт. 32—36 с их плавным хоральным обыгрыванием тонической терции и сочным нонаккордом). Интонации уже лишены и лирической теплоты и тревожной страстности.

Мазурка ор. 63 № 1.[1] Ритмически наиболее ярка из последних мазурок, но и она гораздо созерцательнее и «бесплотнее» более ранних пьес этого рода. Тт. 5—8 и другие — красочные нонаккорды (роль нонаккордов в поздних сочинениях Шопена характерна). Т. 17 и дальше — остинатный бас, столкновения. Тт. 25—32 — типичные диатонические фольклорные обыгрывания. Тт. 32—33 — мелодическая модуляция H — A. Т. 33 и последующие — как «отдаленно» звучат эти фольклорные образы, осязаемой рельефности в них уже нет! Тт. 53—68 — мелодизация баса, выступающего с самостоятельной контрапунктирующей темой. Тт. 87—94 — почти что Григ.[2] Тт. 96—98 — нисходящая секвенция на органном пункте тоники.

Мазурка ор. 63 № 2. Печальная дымка воспоминаний лежит и на интонациях (с их задержаниями и хроматизмами) и на ритмике (избегающей тактовых акцентов). Тт. 7 и 13—16 превосходные образцы хрома-



тических зигзагов-обыгрываний, очевидно, подражающих блуждающим наигрышам деревенских скрипачей. Тт. 24—25, 32—36 — канонические имитации. Тт. 37—39 — гармоническая вариация.

Мазурка ор. 63 № 3. Последняя из мазурок, опубликованных самим Шопеном, очень популярная в концертной практике благодаря своей «речевой» выразительности жалобы. Первая тема — «стилизованная гамма». Перед концом — развитая *каноническая* полифония.

В сюите вальсов ор. 64 образный замысел целого близок замыслу сюиты вальсов ор. 34 и вместе с тем противоположен построению ряда опусов мазурок: в мазурках печальное окаймляет жизнерадостное и блестящее, в вальсах — наоборот. Это, разумеется, не случайно, поскольку мазурки как бы посвящены Варшаве, а вальсы — Парижу.

В ор. 64 вальсы №№ 1 и 3 явственно парижские, хотя и без виртуозного блеска своих предшественников из ор. 34 и 42: стиль здесь скорее сдержанный, домашний, интимный. Вальс ор. 64 № 2 содержит больше польских интонаций; он полон элегической грусти, не исчезающей даже в грациозном, легком полете più mosso.

[1] Об этом опусе см. Письма, 284.
[2] См. вальс-каприс ор. 37 № 2.

Вальс ор. 64 № 1 (посвящен Д. Потоцкой). Чрезвычайное развитие обыгрываний и «стилизации гаммы». Тт. 50—51 — хроматическая секвенция ломаных септим.

Вальс ор. 64 № 2 — один из поэтичнейших вальсов Шопена. Сохранилось по крайней мере два его варианта. Опять весьма последовательная и разнообразная «стилизация гаммы». Изумительная пластика «говорящего» мелоса и выразительность плавно перемещающихся секвенций. Все мелодические построения — в духе истинно шопеновских прибывающих и убывающих волн. Тт. 27—30 — подголосочная полифония (септимы). Вторая тема — мнимая полифония. Средняя часть — орнаментика (оксфордское издание освобождает весь вальс и особенно эту часть от портивших ее изнеженных задержаний). Конец средней части — один из любимых Шопеном одноголосных мелодических переходов. Некоторая механичность формы этого вальса может быть легко преодолена разнообразием исполнительских оттенков, — тем более ввиду довольно выпуклой контрастности.

Вальс ор. 64 № 3. Наиболее своеобразный по форме среди вальсов этого опуса. Тональный план: [As — f — As — f — (As) — b — Ges — Es— — (b) — c] — [C — d — C — f — as] — [As — f — As — E — Fis — As] — указывает на излюбленную Шопеном позднего периода сложную модуляционность с тоническими опорными пунктами (As — f — C). Мелодика — типичнейшая; акценты на третьей доле несколько напоминают ритм оберка. Благодаря модуляциям, первая тема сияет все новыми и новыми красками. В средней части выделяются фанфарные и призывно-тревожные интонации. Но веселый, звонкий поток танца поглощает их и сам уносится куда-то. Из деталей отмечу: хроматическую секвенцию-модуляцию к репризе первой темы и долгое торжество — «праздник» тоники в конце.

Мазурка ор. 68 № 4. Вероятно, последняя, очень жалобная и печальная мазурка Шопена. Она «бесконечна», как и мазурка ор. 6 (ор. 7 по изданию Петерса) № 5, но целая бездна отделяет мечтательность этой от бытовой непосредственности той. Тоническое объединение f-moll'я и A-dur'а в тональном плане. «Ползанье» аккордов аккомпанемента. Обыгрывания и подголоски не менее яркие и характерные, чем в мазурке ор. 63 № 2.

Говорят, что Шопен, уже смертельно больной, написал для Потоцкой свою последнюю песню — *«Мелодию»* на текст польского поэта Красинского. Скорбный речитативный мелос этой песни особенно выразителен в одноголосных фрагментах. А ее слова вновь напоминают нам о тоске и надеждах, о проникновенном и романтическом żal Шопена-патриота:

С гор, где они, свой крест неся, страдали,
Был виден край обетованной дали —
Там свет сиял чудесными лучами.
К нему тянулось племя их веками.
Но им самим не ведать утешенья,
Не суждено им счастье достиженья,
Их ждет лишь смерть, и даже тьма забвенья . .[1]

[1] Перевод В. Коломийцова.

* * *

Заканчивая краткий аналитический обзор почти всех произведений Шопена, необходимо сделать некоторые обобщающие выводы.

В Шопене — национальном композиторе — следует различать по крайней мере две стороны.

Во-первых, идейные воззрения Шопена сложились и окрепли на основе воспитавшей его социально-классовой культуры. Эти воззрения достаточно противоречивы. Однако наиболее важными и существенными чертами оказались черты, привитые Шопену в юности передовой культурой польской шляхетской демократии: увлечение просветительством и освободительными идеями XVIII века, идеи гражданского равенства, человеческого братства и социальной справедливости. От польской аристократии Шопен воспринял некоторые формы этики и поведения, а также ясно выраженное отвращение к новому капиталистическому царству прозы и денег.

И те, и другие черты ярко выступили в произведениях Шопена, которым весьма присущи: 1) гуманизм, стремление к отражению глубоких, реальных человеческих переживаний, к правдивому языку чувств; 2) большая сдержанность и затаенность эмоций; 3) отсутствие свойственной крайним романтикам *автобиографичности*, ибо Шопен всегда тяготеет к обобщениям; 4) тонкий артистизм и чрезвычайная взыскательность вкуса.

Во-вторых, Шопен — *гениальный композитор польского народа.* Он смог создать свои произведения лишь на основе проникновения в дух фольклора. Последний оказал на творчество Шопена гигантское, определяющее влияние. Используя народные мелодические интонации, ритмы, элементы гармонии и формы, Шопен органически овладел народным музыкальным мышлением. Именно эта фольклорная основа придала музыке Шопена глубоко национальный и народный характер.

Как мы видели, творчество Шопена, несмотря на присущее ему единство и цельность, пережило три основных крупных фазы развития. Формированию этих фаз содействовали бурные исторические события, происходившие и в Польше и в целой Европе. Они вызывали громадные сдвиги всей европейской культуры, мимо которых Шопен, естественно, пройти не мог.

В творчестве Шопена раннего периода (до 1830—31 гг.) мы обнаруживаем уже чрезвычайно яркую творческую индивидуальность, но самого ценного, самого глубокого в ней еще нет. Романтика Шопена этого периода окрашена сентиментальными тонами, а его реализм наивен.

Второй период приносит с собой и творческую и идейную зрелость. Гибель польского восстания создала величайший перелом. От чувствительного, наивно-жизнерадостного и мечтательно-романтического Шопен возвышается до героического и трагического. Его романтизм выступает провозвестником лучших гуманистических идей передового человечества. Его реализм становится психологически глубоким; он с исключительной силой выражает противоречия и борьбу человеческих эмоций. Но уже в этом периоде Шопен, с присущим ему верным чувством реального, нащупывает и выход из мрачной патриотической тоски — путь к оптимизму, к радостному и многостороннему восприятию бытия.

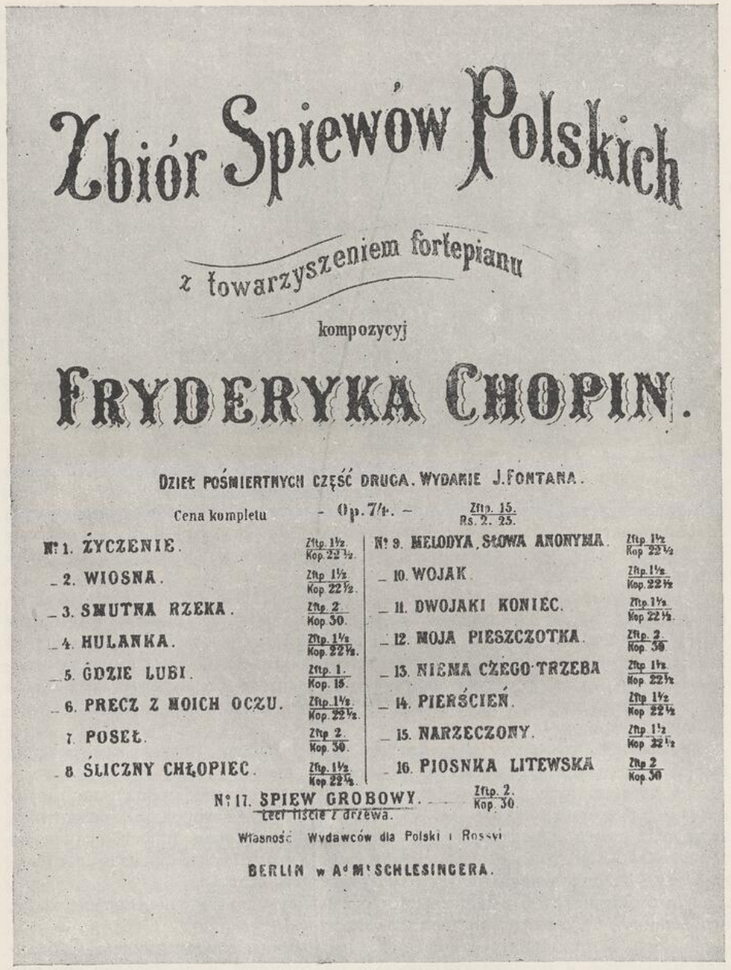
В третьем периоде оптимистическая тенденция одерживает верх над трагической. Однако история европейского общества идет своим чередом, и на музыку Шопена надвигается новый страшный враг — буржуазное измельчание и оскудение искусства. Анализируя в исторической последовательности произведения Шопена, можно ясно заметить, как он одно время как бы колеблется и даже пытается идти навстречу новым течениям, но затем отворачивается от них. Именно поэтому мы в позднем периоде творчества Шопена находим на первый взгляд парадоксальное, а в действительности закономерное сочетание quasi-импрессионистских тенденций с... неоклассическими! Недаром Шопен в последний год своей жизни в беседах с Делакруа особенно решительно подчеркивал свою приверженность к Моцарту и свой взгляд на фугу как основу всего музыкального мышления.[1]

Одновременно, как результат слабеющих духовных связей с родиной, в творчестве Шопена появляется опасность космополитизма (особенно отчетливо выраженная в виолончельной сонате).

Шопен не был «критическим» реалистом, стремящимся срывать с действительности «маски» и обнажать ее. Он стремился лишь к правдивой передаче настроений и лучших чувств, волновавших его соотечественников и современников. Столь язвительный порою в письмах и частных беседах, Шопен, однако, оставлял эту язвительность на пороге своего искусства, в котором отражал прежде всего и почти исключительно прекрасные, добрые, возвышенные стороны человеческой души.

Всепроникающий польский характер музыки Шопена объясняется, конечно, не самым фактом применения им польских интонаций, а способом их реалистического, существенного применения. Если мы в любом произведении Шопена так живо чувствуем черты польского темперамента, польского душевного строя в целом, то потому, что эти черты отлились в интонации и формы, которые реалистически обобщают интонации жизни, прежде всего — польской речи, говора. Притом Шопен (за исключением некоторых образно-жанровых картинок — особенно в мазурках) стремится не столько к передаче интонаций различных социальных слоев, сколько к отражению общенационального. Благодаря этому, реализм Шопена содержит в себе особенно много романтики. Так, в произведениях 30-х годов Шопен реалистически передал трагизм гибели польского восстания. Но он передал его с позиций сочувствия и патриотической скорби, а не с позиций разоблачения общественных слоев, предавших дело национального освобождения. В Шопене нас продолжает увлекать великолепная романтика, вырастающая на основе реальных человеческих чувств, но возвышающая эти чувства до уровня обобщений, гораздо более жизненных и долговечных, чем породившая их эпоха. Если нас потрясает прелюд d-moll или ноктюрн Des-dur, то, конечно, не потому или не столько потому, что, внимая им, мы хладнокровно «познаем» былое и думаем: вот так страдали поляки-патриоты, вот так мечтали и любили люди 30-х годов прошлого века, — сколько потому, что мы переживаем чувства Шопена

[1] См. Delacroix, Journal, I, 364—365, запись от 7 апреля 1849 г.


Zbiór Spiewów Polskich

z towarzyszeniem fortepianu

kompozycyj

FRYDERYKA CHOPIN.

Dziet pośmiertnych część druga. Wydanie J. Fontana.

Cena kompletu - Op. 74. - Złp. 15. Rs. 2. 25.

№ 1. ŻYCZENIE.	Złp. 1½ Kop. 22½.	№ 9. MELODYA, SŁOWA ANONYMA.	Złp. 1½ Kop. 22½
2. WIOSNA.	Złp. 1½ Kop. 22½.	10. WOJAK.	Złp. 1½ Kop. 22½
3. SMUTNA RZEKA.	Złp. 2 Kop. 30.	11. DWOJAKI KONIEC.	Złp. 1½ Kop. 22½.
4. HULANKA.	Złp. 1½ Kop. 22½.	12. MOJA PIESZCZOTKA.	Złp. 2 Kop. 30
5. GDZIE LUBI.	Złp. 1. Kop. 15.	13. NIEMA CZEGO TRZEBA	Złp. 1½ Kop. 22½
6. PRECZ Z MOICH OCZU.	Złp. 1½ Kop. 22½.	14. PIERŚCIEŃ.	Złp. 1½ Kop. 22½
7. POSEŁ.	Złp. 2 Kop. 30.	15. NARZECZONY.	Złp. 1½ Kop. 22½
8. ŚLICZNY CHŁOPIEC.	Złp. 1½ Kop. 22½.	16. PIOSNKA LITEWSKA	Złp. 2 Kop. 30

№ 17. ŚPIEW GROBOWY. Złp. 2. Kop. 30.

Leci liście z drzewa.

Własność Wydawców dla Polski i Rossyi

BERLIN w Aᵈ Mᵗ SCHLESINGERA.

Обложка нот. Польские песни Шопена. Издание Ю. Фонтана

*



Полонез



Мазурка

С гравюр Л. Серякова

как наши чувства, что они продолжают волновать нас не менее сильно, чем современников Шопена. К тому же образы Шопена зовут нас и к светлому будущему, к высшему гуманизму, за который боролось и будет бороться передовое человечество.

Говоря о реалистических чертах творчества Шопена, нельзя забывать его крупных заслуг в истории программной музыки. Уже с юных лет и особенно упорно после 1831 г. Шопен боролся (без особых деклараций!) за *программность* своих фортепианных произведений, за *сюжетную конкретность* и образную отчетливость инструментальной музыки. Это было одновременно борьбой за реализм (правдивость и обобщенность) музыкальных интонаций.

Мы знаем, что в том и в другом плане Шопен достиг чрезвычайно многого, поднялся на огромную высоту.

Творческий путь Шопена подтверждает, как сильно любил жизнь этот гениальный художник, как много было в нем благородной романтики, веры в человека. После мрачной сонаты b-moll Шопен пишет солнечную тарантеллу, а за три года до смерти, уже тяжело больной, сочиняет баркаролу — вдохновенную песнь о человеческом счастье.

Шопен-композитор и Шопен-мастер вызывает восхищение, прежде всего, необычайной творческой принципиальностью.

Таково, например, его отношение к наследию и современникам. С большой чуткостью и последовательностью он отбирает и претворяет все ему нужное, отбрасывая чуждое. Ненавидя виртуозную акробатику парижских пианистов, он, однако, заимствует у них ряд приемов и достигает в своих

этюдах удивительного единства технического и художественного. В своих полонезах Шопен, стремясь к монументальности, опирается на наследие композиторов французской революции и на достижения Бетховена. В поисках выразительного певучего мелоса Шопен многое берет у итальянцев, так подчас сплавляя итальянское с польским, что разделить их невозможно.

Следует особо подчеркнуть, что, преодолевая схемы старых музыкальных форм — классицизма и раннего романтизма, — Шопен создает *свои* формы, необходимые ему для воплощения его творческих замыслов. Выше, в обзоре творческого пути, мы видели детально, как Шопен поступает с формами сонатного Allegro, рондо и т. д., преобразуя их в своих интересах.



Краковяк

С гравюры неизвестного художника

Используя, в частности, элементы инструментальной «драматургии» Бетховена, например, драматургию «тематической работы», окружений тональностей и функций, динамику ритмических масштабов и т. д., Шопен, однако, идет по новому пути. Мышление Шопена оперирует не столько принципами непрерывного противоречивого развития, сколько драматургией эмоционально-контрастных волн, антитез.

Трансформация старых форм у Шопена (сочетание — слияние форм рондо и сонатного Allegro, упразднение особого положения разработки, замена разработки вариационными повторениями, опущение первой темы в репризе и т. п.) сводится, в конечном итоге, к обоснованию подобного антитетического мышления. Принцип *романтической антитезы* постоянно ощутим у Шопена и даже порождает временами известный схематизм его крупных музыкальных форм. Но в антитезах — и сила Шопена, истоки свойственных его произведениям страстных, потрясающих контрастов. К тому же, неотъемлемыми чертами шопеновских антитез остаются: 1) их человечность, глубокий, волнующий психологизм, а не внешне-декоративные противопоставления, и 2) выразительнейшее волнообразное развитие *внутри* каждой из антитез.

Именно на основе антитезы построены, скажем, наиболее драматичные произведения Шопена 30-х годов, но им же свойственна и подлинная спаянность антитетических контрастов (вспомним, хотя бы, приемы развития и затухания доминанты).

Обозревая еще раз ход появления, развития и исчезновения шопеновских жанров и форм, мы ясно видим его закономерность.

Постоянными, вновь и вновь привлекающими внимание композитора остаются, прежде всего, национальные жанры *полонезов* и *мазурок*. К ним следует присоединить еще *вальсы* с их интонационно-образными колебаниями, отражающими воздействие Польши и Парижа.

С другой стороны, *концерты*, *рондо*, *вариации* вначале сочиняются Шопеном, но затем, послужив важным переходным звеном от традиций к новаторству, исчезают.[1]

На смену им появляются типические шопеновские жанры: *ноктюрны*, как образы обостренных, тревожных и столь любимых романтиками ночных переживаний, *этюды*, как сжатые замыслы крупных форм (творческое, а отнюдь не техническое понимание этюда!), *скерцо*, как волнующие романтические поэмы, *баллады*, как драматические сказания о родине, *прелюды*, как меткие афоризмы творческих высказываний, *экспромты*, как темпераментные и стройные порывы вдохновения. К ним примыкают: *фантазия f-moll*, поражающая конкретностью своей эмоциональной программы, жанровые «картинки» *болеро* и *тарантеллы*, поэтически законченный «набросок» *колыбельной*, поэма о любви и природе в *баркаролле*.

Общий путь развития жанров и форм Шопена ясен. Это путь, ведущий в русле романтического искусства к реалистической программности, конкретности и максимальной содержательности музыкальных образов.

Неоклассические отступления позднего периода, конечно, не могут итти в счет, ибо это не лучший и никак не «основной» Шопен.

Вряд ли стоит особо подчеркивать глубокую прогрессивность хода этого развития, безусловно, высоко поднимающего Шопена над его западноевропейскими современниками и роднящего его с русскими композиторами (Глинкой, могучей кучкой, Чайковским).

Шопен в своем творчестве обнаруживает незнаемую его западноевропейскими предшественниками гибкость жанров и форм, выраженную в постоянном примате содержания и в смелом нарушении всякого рода рутин и «традиций» формы ради максимально верного, правдивого и выразительного воплощения художественных образов. В частности, именно Шопен (быть может, нагляднее всего в *этюдах*) показал огромные возможности развития, таящиеся в *трехчастности*, показал путем принципиального отрицания трехчастного схематизма как шаблона. Постоянная борьба Шопена за *содержательность*, за индивидуальность формы, против формального трафарета, опять-таки роднит Шопена с русскими композиторами, которые, как например кучкисты, вели ожесточенную борьбу со всякого рода сторонниками «чистых» форм.

С другой стороны, нельзя не видеть того ценнейшего качества Шопена, что он, без колебания нарушая всякие традиции (в кавычках), в то же время ревностно берег настоящие, истинные традиции. В этом смысле Б. В. Асафьев метко и справедливо назвал Шопена «совершеннейшим

[1] Лишь сонаты, в качестве высшего обобщающего жанра, проходят через все творчество Шопена, но опять-таки самобытно переосмысленными.

классиком».[1] Шопен с его романтическими и реалистическими идеями сумел переосмыслить и сберечь высшие ценности классического наследия, а не пройти мимо ряда их, как, скажем, это сделали Лист и Вагнер, подготовившие европейский кризис музыкального мышления. Шопен в самых романтических и пылких своих дерзаниях сохраняет мудрый и стройный интеллектуализм. А это вновь роднит его с русскими композиторами, начиная великим Глинкой.

Если затронуть отдельные факторы и стороны музыкального мышления Шопена, то выводы получатся следующие.

Мелодия, мелос — фактор, играющий в мышлении Шопена первостепенное значение. *Фактура Шопена есть, прежде всего, мелодическая фактура*, в чем сказывается сильнейшее воздействие и славянского фольклора и итальянского мелоса. По длине и певуче-речитативной выразительности мелодических линий Шопен имеет мало себе подобных в искусстве XIX века. Сопоставлять же с ним следует, прежде всего, славянских композиторов,— главным образом, Глинку и Чайковского — гениальных созидателей славянского мелоречитативного стиля. Чрезвычайное развитие мелодических обыгрываний, диатонических и хроматических (обыгрывания аккордов, интервалов, тонов), — крайне характерная особенность Шопена. Движение мелоса сплошь и рядом порождает у Шопена самые смелые из его гармонических сочетаний (задержания, столкновения), и оно же нередко разрушает симметрические чередования тактовых черт. Мелос насыщает шопеновские басы и весь побочный подголосочный материал, образуя особый феномен шопеновской подголосочной полифонии. Мелос нередко служит у Шопена также средством модуляции и связующих переходов. При этом нужно помнить, что шопеновский мелос чрезвычайно изощрен и детализирован. Используя наследие добетховенского и послебетховенского орнамента, Шопен заставляет этот орнамент служить новым, романтическим целям.

Отметим особо живые противоречия мышления Шопена, состоящие в том, что он, постоянно исходя из *вокальности* интонаций, писал, однако, *инструментальную* музыку,[2] равно как, будучи по природе своей *симфонистом* (монументальность замыслов), ограничил себя областью *фортепиано*.

Тематизм Шопена отличается исключительной силой цепных связей, что придает сочинениям Шопена неизменное тематическое единство, несмотря на антитезы.

Данное единство — опять-таки черта реалистическая, ибо оно не «придумано», а обусловлено естественным движением и развитием живых, правдивых интонаций. Стремление к максимальной жизненности, эмоциональной содержательности каждого интонационного оборота — типичнейшая черта мышления Шопена. Она обнаруживает глубоко ценную и передовую тенденцию — трактовать музыкальную логику как отражение логики реальной, логики вещей.

[1] «Музыкальная форма как процесс», книга вторая. Музгиз, 1947, стр. 121.

[2] Вспомним *напевность* мелоса Шопена и, одновременно, чисто инструментальные тенденции «парящей» мелодии.



Памятник Шопену в Париже в парке Монсо

Говоря о тематизме Шопена, надо особо выделить склонность Шопена к «трансформационному тематизму» в поздние годы — в меру его уступок новым музыкальным течениям.

Гармония Шопена чрезвычайно своеобразна и богата. Ее (как и гармонию Чайковского) можно с большим правом назвать *мелодической гармонией* — и в плане генезиса (возникновение аккордовых сочетаний из содвижения мелодических линий), и в плане функции (гармония, как гибкое, послушнейшее средство лепки мелодического образа). Однако у Шопена (в отличие от Чайковского, но в соответствии с Глинкой) заметно и сильное тяготение к гармоническим созвучиям («вертикалям») как таковым. Идеальное единство гармонии и мелоса — неотъемлемая черта музыки Шопена. Постоянная забота Шопена об окружении, выявлении, укреплении и затухании тональных и функциональных центров делает шопеновскую гармонию по существу динамической, действенной, отличая ее, скажем, от гармонии Листа. Но все же и тенденция красочности выступает у Шопена, особенно в позднем периоде, с большой силой.

Приведенные мною выше гармонические цифровки различных фрагментов из произведений Шопена наглядно обнаруживают историческое место шопеновского гармонического мышления: несмотря на обилие очень смелых и ярко колористических комплексов и последовательностей, их связь всегда остается строго логической, функционально ясной.

Что касается шопеновских тональных планов, то им свойственна историческая тенденция перехода от планов плагальных и даже плагально-автентических к планам тоническим. Тут центробежные силы лада начинают одерживать верх над центростремительными.

Гармоническая фактура Шопена таит противоречие, аналогичное вышеотмеченному противоречию мелоса: с одной стороны — тесная фактура, заимствованная из практики фольклора, с другой стороны — широкая «прозрачная» фактура «натурального ряда».

Сходное противоречие выступает и в *ритмике* Шопена. Фольклорные ритмические обороты, столь же действенные, как и фольклорные мелизмы, пронизывают все его творчество. Но в нем же мы находим и типично романтические, мечтательно влекущие ритмы (вспомним хотя бы особую роль трехдольности).

Однако ритмика Шопена *в целом* характеризуется еще громадной динамичностью и упругостью. Так, нельзя не упомянуть вновь о динамизме шопеновских ритмических масштабов — мощном факторе волнообразных нарастаний и депрессий. С другой стороны, Шопену превосходно удаются и яркие, выпуклые *ритмические формулы*, — как, скажем, первая тема сонаты b-moll или первая тема полонеза As-dur. Шопен *вполне владеет единством общего и частного в области ритмики*. Его «ритмические формулы» не противоречат его ритмическому развитию, а обусловливают его. В этом секрет действенности шопеновского ритма. Попутно следует отметить и другое немаловажное обстоятельство: крупную роль Шопена в мировой пропаганде польских ритмов, особенно танцовальных (мазурка, полонез, краковяк). Конечно, я имею в виду не сочинение иностранцами (не поляками) упомянутых танцев, а нечто гораздо более глубокое и су-

щественное: процесс позднейшей *симфонизации* польских танцовальных ритмов.

Музыка Шопена поражает и восхищает двумя своими неотъемлемыми чертами. Одна черта — это чрезвычайная стойкость интонаций Шопена на протяжении всего творческого пути. Другая черта — это не менее изумительное единство целого и деталей в мышлении Шопена.

Шопен, уже в ранней юности твердо встав на определенный путь, в дальнейшем не изменял своим основным творческим идеям.

Далее Шопену была присуща столь совершенная логика музыкального мышления, что, сравнивая ее отдельные стороны, сопоставляя главное, крупное с мелким и детальным, неизменно приходишь к выводу о феноменальном соответствии одного другому, о поразительной закономерности этой логики в целом и в частях.

В этом органическом единстве — чрезвычайная гениальность Шопена. Исключительно глубоко восприняв наследие и современность, Шопен смог все воспринятое им сделать своей законной собственностью, а не присвоенным добром.

Очень многое, присущее Шопену, мы в зародыше найдем у его предшественников. Но все это так переработано, так претворено, что становится истинно шопеновским, принадлежащим Шопену и только ему. Чтобы не быть голословным, напомню для примера о таких разбиравшихся мною явлениях, как «стилизованная гамма», романтические задержания, хроматические сжатия и расширения, плагальность во всех видах, натуральные гармонические модуляции, затухание доминанты, каданс спада, хроматические секвенции септаккордов и трезвучий, «аккорд томления» и т. п., а также о целом ряде интонационных оборотов, образцы которых я приводил в главах, посвященных анализу творческого пути.

В заключение следует отметить, что Шопену исключительно сильно удалось дать синтез прекрасного и выразительного, красивого и характерного. Редкостное совершенство формы и красота музыки неотрывны в творчестве Шопена от глубокой, порою потрясающей выразительности. Единство качеств, которые столь часто противопоставляются, придает музыке Шопена особо ценные черты.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ШОПЕН И ЕГО ИСКАЗИТЕЛИ

«...краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой».

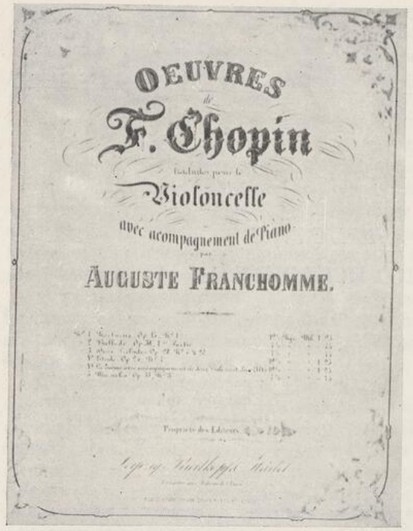
А. Пушкин

В этой главе я хочу коснуться весьма важного вопроса шопеноведения, а именно проблемы исполнения Шопена.

Влияние шопеновского пианизма в Европе оказалось таким огромным, что его трудно учесть. Несколько поколений пианистов играли Шопена прежде, чем он дошел до нас. Дошел в различной более или менее ценной, более или менее близкой оригиналу интерпретации. И сейчас неизбежно встает вопрос о возрождении подлинных авторских традиций, о преодолении ряда порочных исполнительских домыслов. Несомненен факт, что на протяжении XIX и начала XX веков было сделано (с благими намерениями, конечно) немало для того, чтобы исказить музыку Шопена, лишить ее наиболее ценных черт.

И дело тут не только в традициях исполнения, подчас трудно уловимых и фиксируемых, но и в печатных истолкованиях — предписаниях, в изданиях нотных текстов Шопена.

Сравнительно недавно опубликованное оксфордское издание Эдуарда Ганша, которым пользовался автор этой работы (The Oxford Original Edition of Fr. Chopin, 3 тома), впервые дает нам подлинного, не искалеченного потомками Шопена. Правда, и это издание не лишено существенных недостатков. В нем нет подбора всех сохранившихся вариантов, отсутствуют нотографические комментарии, имеются опечатки и т. п. Но между ним и прежними изданиями — целая бездна.



Обложка нот. Произведения Шопена, переложенные для виолончели

Пользуясь нотными текстами этого издания, вслушиваясь в бытующие традиции исполнения Шопена, читая различные «истолкования» его пьес, начинаешь ясно улавливать основные линии, по которым шло искажение шопеновской музыки. Вот эти линии.

В-первых, многими потомками недооценивалась фольклорность Шопена, его кровная связь с народным мелосом.

В-вторых, Шопен часто воспринимался не как композитор здоровый, мужественный и полный жизни, а как расслабленный нытик и меланхолик.

В-третьих, нередко не замечали, что музыка Шопена не преследует изолированных от содержания технических задач.

Упомянем, для примера, о нелепой идее Л. Годовского, который додумался до спаривания этюдов Шопена.[1]

В-четвертых, Шопену навязывались совершенно несвойственные ему исполнительские приемы «котлетной музыки».

В-пятых, целый ряд существеннейших сторон и качеств музыки Шопена — ее лиричность, сдержанность, антинатуралистичность — вытравлялись и подменялись «новыми», «современными».

В-шестых, переделывались даже гармонические и мелодические обороты Шопена, казавшиеся чрезмерно смелыми и дерзкими.

Любопытно просмотреть, например, различные описания-истолкования музыки Шопена, приписывающие ей натуралистическую изобразительность, против которой сам Шопен протестовал при жизни.[2]

В подобных истолкованиях мы находим множество домыслов, чаще всего нелепых и смешных, вплоть до того, что прелюд ор. 28 № 16 якобы изображает дьяволов, сначала вылетающих из ада, а затем вновь проваливающихся в преисподнюю (!).

[1] См. об этом подробно: Huneker, цит. соч., 208—212.

[2] См., скажем, Kapp'a, Chopin's «Préludes» (по указаниям Листа, Ленца и Мухановой) во 2 Chopin—Heft (есть и русский перевод в «Русской музык. газете» за 1912 г.); R. de Koczalski, Fr. Chopin, quatre conférences analytiques, Paris; E. Ganche, «Dans le souvenir...» (истолкование прелюдов Шопена Альфредом Корто, стр. 56—57); R. Spies, Die 24 Präludien von Chopin (in Zeichnungen), München, 1912; и т. д. и т. п.



ШОПЕН

Копия С. Штаттлера с портрета А. Шеффера

Не ясно ли, что подобные объяснения упускают самое главное — то, что музыка Шопена есть прежде всего музыка чувств, а не звуковых мизансцен и фантасмагорий.

Пусть бы еще существовали подобные «комментарии». Гораздо худшим злом оказались фальшивые традиции, закреплявшиеся в течение десятилетий искажающими музыку Шопена изданиями его сочинений, в которых бывали повинны и крупнейшие музыканты.

Прискорбно, например, сознавать, что Лист и Ганс фон Бюлов одобрили ныне широко распространенное у нас издание Клиндворта,[1] варварски (в гораздо большей степени, чем издания Петерса, Клечинского и др.) искажающее произведения Шопена. Издание это — своеобразный шедевр «поправок» и «улучшений», сделанных в угоду господствующим вкусам.

Впрочем, и другие, дооксфордские, издания, как правило, не многим лучше.

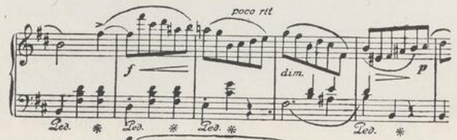
Издателю и редактору не нравятся гармонические «дерзости» Шопена — и вот они сглаживаются, обесцвечиваются. Шопена необходимо переделать в модного, томно-чувствительного или громоподобного виртуоза, изгнав фольклорную свежесть, непосредственность, простоту его музыки,— и вот: певучее legato, иногда распространяющееся у Шопена на несколько строк подряд (см., например, конец вальса As-dur ор. 34 или вторую тему фантазии f-moll), заменяется модными блестящими рубленными фразами; все мелкие варианты повторений (см., например, тт. 74—75 первой части сонаты h-moll и аналогичное место в репризе) уничтожаются; бодрые, энергичные ритмы (скажем, в первой мазурке ор. 6 № 1 или в средней части вальса cis-moll ор. 64) подменяются (при посредстве лиг-связок) изнеженными, томными; нотные тексты снабжаются вычурными оттенками, патетическими арпеджиями, эффектными ff и т. п.

Шопен — великий поэт польской музыки, всегда сдержанный, всегда углубленный, превращается в честолюбивого и льстивого виртуоза!

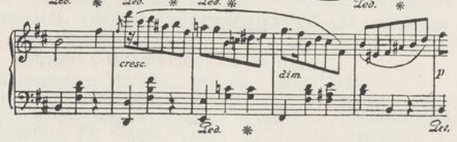
СРАВНИТЕЛЬНЫЕ НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

ВАЛЬС ор. 69 № 2

Издание Клиндворта



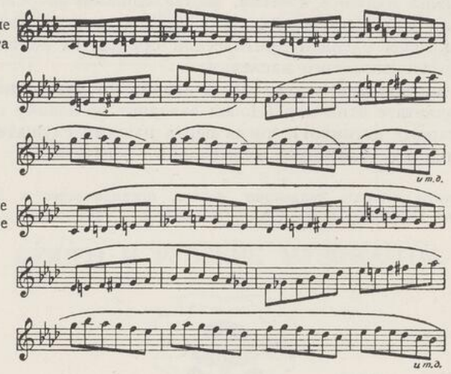
Оксфордское издание



[1] См. Ganche, Fr. Chopin, 436.

ВАЛЬС ор. 34 № 1

Издание Клиндворта



Оксфордское издание

СОНАТА h-moll

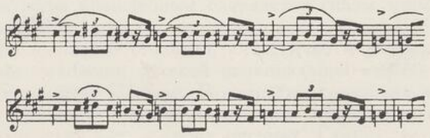
Издание Петерса (Г. Шольц)



Оксфордское издание

МАЗУРКА ор. 6 № 1

Издание Петерса (Г. Шольц)



Оксфордское издание

Нам, как наследникам всего лучшего в прошлом, предстоит возродить истинного Шопена, очистив его от шелухи «исправлений» и «дополнений». Задача эта далеко не проста и может быть решена только в результате совокупных усилий.

Тут необходимы издательские меры — скорейшее вытеснение старых, калечащих Шопена изданий новыми, составленными на основе авторских (рукописных или аппробированных Шопеном печатных) нотных текстов.[1]

Необходимы меры идейной критической борьбы за радикальную переоценку великого шопеновского наследия.

Необходим дальнейший углубленный анализ произведений Шопена.

Когда в результате этих мер Шопен зазвучит по-новому свежо (и вместе с тем по-старому истинно!), тогда перед нашими слушателями гораздо полнее откроются его громадные музыкальные богатства.

[1] Таковы, кстати сказать, тенденции нового, предпринятого в Польше полного собрания сочинений Шопена.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ШОПЕН И РУССКИЕ МУЗЫКАНТЫ

Шопен — неистощимый родник.

Н. Римский-Корсаков

История отношений русских музыкантов к Шопену есть история глубокой и с ходом десятилетий крепнущей идейно-творческой солидарности. Не следует, конечно, понимать этот процесс примитивно и прямолинейно: он был многосторонен и жизненно противоречив, он по-своему отразил все разнообразие форм и всю напряженность классовой борьбы в русском искусстве XIX и начала XX вв. Но итогом явилась прочная, нерушимая привязанность русских музыкантов к Шопену как композитору, гениально выразившему передовые национальные и социальные чаяния польского народа, как к собрату-славянину, противостоящему всеми идеями и образами своего искусства враждебным славянству силам мировой реакции.

Широкое знакомство русских музыкантов с музыкой Шопена началось уже в 40-х годах прошлого столетия, а частично и раньше.

Великий основоположник русской национальной музыки М. И. Глинка высоко оценил творчество Шопена. В немногих дошедших до нас высказываниях Глинки о Шопене сквозит искренняя симпатия, любовь и ощущение духовной близости. Так, в своих письмах Глинка не раз вспоминает мазурки Шопена, связывая их образы с собственными поэтическими переживаниями и подчеркивая душевное наслаждение, которое он испытывает, играя их.[1]

[1] Полное собрание писем М. И. Глинки. СПБ, 1907, стр. 62, 74, 90.



Михаил Иванович Глинка
(1804—1857)

С портрета И. Репина

По воспоминаниям А. Н. Серова, Глинка «слушал всегда с особенным удовольствием» мазурки Шопена в исполнении польского пианиста В. М. Кажинского, приехавшего в Петербург из Варшавы. Играя Серову свои сочинения, Глинка заметил однажды о «родной жилке», сближающей его с Шопеном.[1]

Нетрудно понять суть подобных высказываний Глинки. Глинка видел в Шопене близкую ему славянскую натуру, народного славянского композитора. Так, уже Глинкой было положено начало прогрессивной идейной солидарности русских музыкантов с Шопеном — как глашатаем передовых идей польского народа.

В дальнейшем эта солидарность углубилась. Выдающийся русский музыкальный критик и композитор А. Н. Серов в целом ряде своих высказываний подчеркнул огромное значение музыки Шопена для передового человечества. Он конкретно указывал на ряд лучших качеств музыки Шопена, в частности «простоту и мелодичность мысли»,[2] особенно выделяя роль музыки Шопена, как музыки народно-славянской.

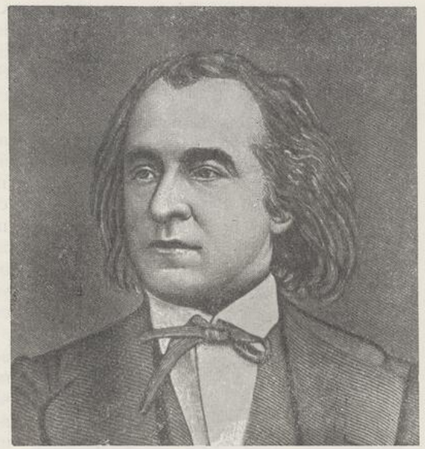
«Особенности славянских оборотов мелодии и модуляции, — писал Серов, говоря о значении Глинки, Шопена и Монюшко, — выступили совсем явственно для всей Европы в творениях Шопена. Его создания...

[1] А. Н. Серов. Критические статьи, том III, стр. 1347, 1356.
[2] Критические статьи, том I, стр. 481.

именно со стороны «славянских» форм имеют необыкновенно важное значение в искусстве столько же, как со стороны гениальной вдохновенности, глубокой «искренности» производительной силы».[1]

Серов отметил также психологическую глубину и новаторство Шопена словами: «Мечтательный Шопен, со своим погружением в тайники психологических закоулков и с вынесенным оттуда запасом новых сокровищ мелодии и гармонии тончайших, еще не знакомых ни Баху, ни Бетховену!» [2]

Недаром поэтому Серов, характеризуя в одной из позднейших статей свое отношение к ряду европейских композиторов нового времени, отметил, что он «обожает Шопена» и поставил его творчество значительно выше творчества Берлиоза, Листа, Мендельсона и Шумана.[3]



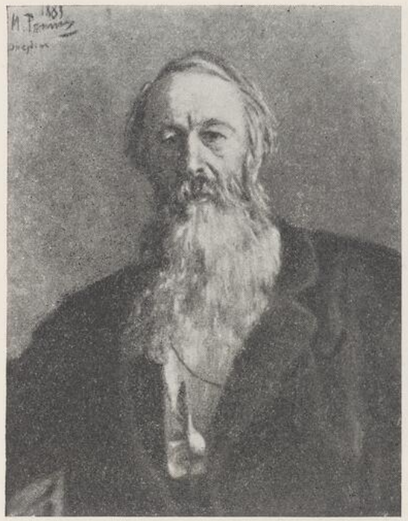
Александр Николаевич Серов
(1820—1871)

С современной гравюры

В 60-е — 70-е годы борьба вокруг наследия Шопена в России обострилась. Русская аристократия и светское общество, сначала не признававшие Шопена, считавшие его диким и вычурным, попытались затем присвоить шопеновское искусство и противопоставить его принципы направлению русского демократического музыкального искусства. Это создало сложное положение. Русским музыкантам-демократам и реалистам пришлось считаться с порочными попытками аристократической, «светской» трактовки наследия Шопена и давать им отпор. Тем более существенно, что передовые русские музыканты и в этих условиях сохранили чувство солидарности с искусством Шопена, отстояли истинное, народно-демократическое понимание его творческого наследия.

Высокую и чрезвычайно сочувственную оценку музыки Шопена мы находим у идейного вождя новой русской школы — В. В. Стасова. Письма и статьи Стасова показывают, что он серьезно и настойчиво изучал музыку Шопена, с которой познакомился впервые уже в конце 30-х годов. Об этом изучении свидетельствует, в частности, содержательная статья

[1] Критические статьи, том I, стр. 558.
[2] Там же, том III, стр. 1488—1489.
[3] Там же, том IV, стр. 2018.



Владимир Васильевич Стасов
(1824—1906)

С портрета И. Репина

Стасова «О некоторых формах нынешней музыки», опубликованная им в 1858 г., в которой он, показывая ладовое новаторство Шопена, отмечал редкостное по ценности качество шопеновской музыки — ее сердечность и глубину, ее способность находить дорогу «к самым таинственным сторонам нашей души», способность «уловлять и выражать те тайные движения нашего духа, которые, повидимому, суть исключительное достояние сынов нашего века».[1]

Вместе с тем, Стасов превосходно понимал основную ценность музыки Шопена, заключающуюся в ее последовательной славянской народности, и именно поэтому, например, подчеркивал родство, близость натур Глинки и Шопена.[2]

Любовь к творчеству Шопена проходит также через всю деятельность крупнейшего музыкального критика, выдвинутого «могучей кучкой» — Ц. А. Кюи. В своих критических статьях Кюи много раз возвращался к имени Шопена. Уже в 1865 г., еще в разгар острой борьбы кучкистов за демократизм музыкального искусства, Кюи характеризует Шопена «как истинного поэта», в котором «много страсти и неподдельного увлечения», а творчество которого с его отпечатком народности имеет «огромное значение в истории музыки по влиянию его произведений как на публику, так и на композиторов».[3]

В более поздних статьях Кюи не только не ослаблял, но усиливал положительность оценок творчества Шопена.

В одной из его статей 1874 г. читаем: «Шопен полон изящества, элегантности; это гениальный орнаментист (вспомним хоть изумительнейшие арабески его «Bercеuse»); это громадный своеобразный талант, полный нежности, чувства, нервности, проникнутый мыслями глубокими, часто скорбными, наболевшими».[4]

[1] Собрание сочинений В. В. Стасова. Том III, СПБ, 1894, стр. 98—99.
[2] Там же, стр. 589, 663—664.
[3] Ц. А. Кюи. Музыкально-критические статьи. Петроград, 1918, том I, стр. 224—226.
[4] Газ. «СПБ Ведомости», 1874, № 59.

В другой статье (1875) Кюи подчеркивает, что «все сочинения Шопена, несмотря на их салонный аристократизм, элегантность, изящество, проникнуты насквозь польским народным духом».[1]

Чрезвычайно высока и сердечна оценка Шопена, даваемая Цезарем Кюи в одной из его статей 1880 г.:

«Несмотря на тесную рамку своей творческой деятельности, Шопен принадлежит к весьма незначительному числу первоклассных музыкальных гениев». Шопен «в сжатой, краткой форме оставил нам несметные сокровища мыслей, глубоких, мощных, возвышенных. Роскошнейший мелодист, тончайший гармонист, полный недосягаемого изящества и идеальной красоты, страстный, нервный, увлекающийся, но всегда в пределах безукоризненной порядочности, Шопен все остается юношески свежим и действует все так же обаятельно, с такою же неотразимой силой, когда многие другие, даровитейшие композиторы померкнут и слушатель притупится к их музыке».[2]



Цезарь Антонович Кюи
(1835—1918)

С портрета И. Репина

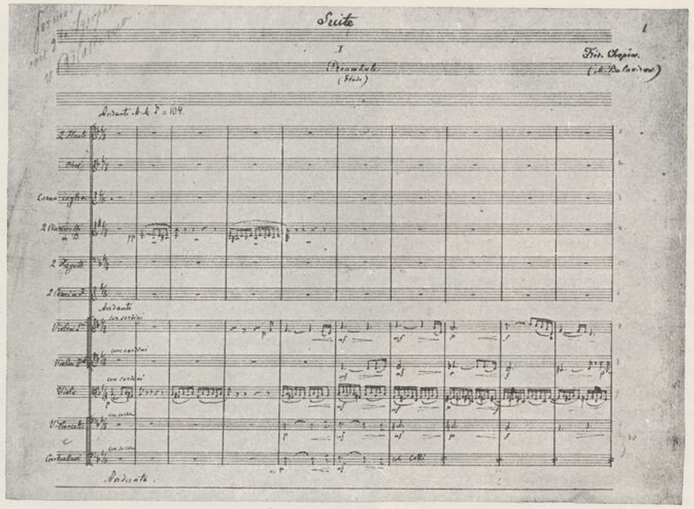
«Шопен — один из величайших мировых музыкальных гениев» — такова мысль одной из статей Кюи 1885 г., которую он развивает и в других статьях неоднократно.[3]

Если главный идеолог «могучей кучки» — Стасов и главный музыкальный критик данного объединения — Кюи были глубокими почитателями Шопена, то это же можно сказать и про музыкального руководителя «могучей кучки» — М. А. Балакирева.

Через всю жизнь Балакирева проходит борьба за истинное, серьезное понимание искусства Шопена, против его поверхностной, аристократической и «дамской» трактовки.

Уже в юности, услышав e-moll'ный фортепианный концерт Шопена, Балакирев горячо полюбил великого польского композитора и принялся за всестороннее, настойчивое изучение его музыки. Позднее, благодаря своей

[1] Газ. «СПБ Ведомости», 1875, № 91.
[2] Газ. «Голос», 1880, № 306.
[3] «Музыкальное обозрение», 1885 № 3; 1886 № 20; 1887 № 19 и др.



Автограф первой страницы партитуры
«Сюиты из произведений Шопена» М. А. Балакирева

Гос. Публичная библиотека в Ленинграде

феноменальной памяти и большому пианистическому дарованию, Балакирев был не только превосходным знатоком сочинений Шопена, но и замечательным их исполнителем. По воспоминаниям Б. В. Асафьева (см. его ст. «Шопен в воспроизведении русских композиторов»), Балакирев даже незадолго до своей смерти с потрясающей выразительностью и техническим блеском исполнял шопеновские мазурки, вальсы, прелюды, первое скерцо, вторую балладу, сонату b-moll.

По воспоминаниям К. Чернова, Балакирев особенно хорошо исполнял Шопена — любимого своего композитора. «Не знаю, почему я отдаю предпочтение творчеству Шопена, но он меня всегда глубоко трогает» — говорил он мне. — «Его музыка родственна душе моей».[1]

Дань уважения и привязанности отдал Балакирев Шопену и в своем творчестве: он переложил для фортепиано романс из концерта Шопена e-moll, сочинил экспромт на темы двух прелюдов Шопена и написал оркестровую сюиту из произведений Шопена, приуроченную к столетнему шопеновскому юбилею в 1910 году.

[1] «Музыкальная летопись». Сб. III, Ленинград, 1926, стр. 54.

Балакирев явился также редактором ряда произведений Шопена.

Наконец, особо следует отметить деятельное участие Балакирева в увековечении памяти Шопена на родине — в Польше. Именно Балакирев, посетив в 1892 г. Желязову Волю, «обратил внимание на печальное состояние домика», в котором родился Шопен.

По инициативе Балакирева, Варшавское музыкальное общество организовало сбор средств и открыло памятник Шопену в Желязовой Воле 14 октября 1894 г. На церемонии открытия Балакирев присутствовал в качестве почетного гостя и дважды выступал публично (в Желязовой Воле и в Варшаве) с исполнением ряда сочинений Шопена, в том числе — сонаты b-moll.[1]



Милий Алексеевич Балакирев
(1836—1910)

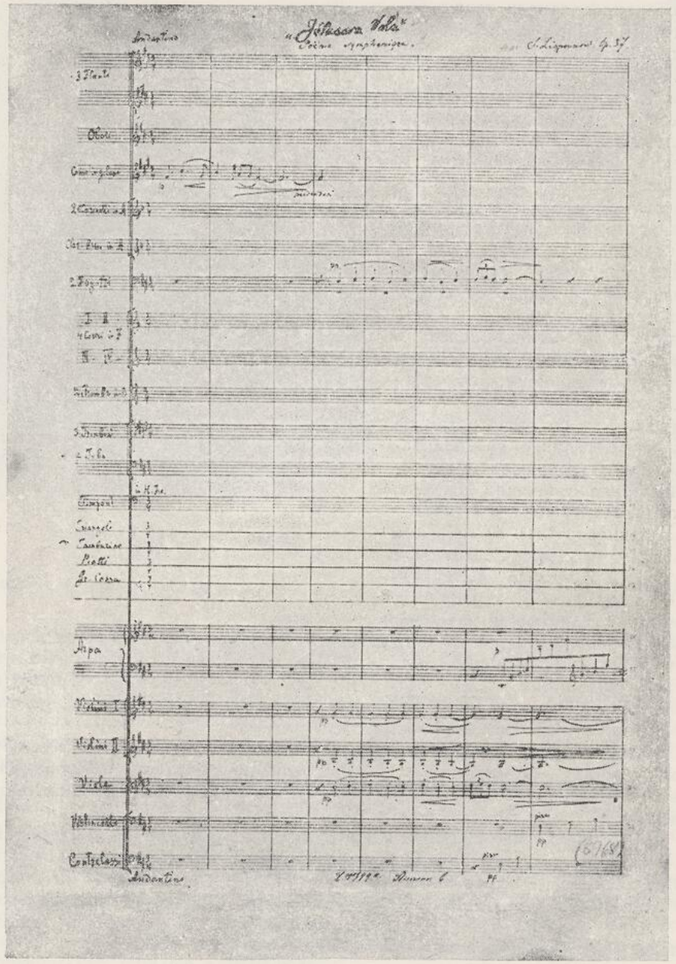
С гравюры по рисунку К. Брож

Балакиреву был преподнесен большой бронзовый барельеф Шопена (работы Л. Штейнмана), окруженный серебряным венком с дарственной надписью (ныне барельеф и венок по инициативе А. К. Глазунова находятся в кабинете директора Ленинградской консерватории; снимок воспроизводится в настоящей книге — см. стр. 175). Из воспоминаний К. Чернова мы узнаем, как бережно хранил Балакирев и этот барельеф и другие памятки, связанные с шопеновскими местами в Польше.[2]

Кстати сказать, любовь к Шопену Балакирева передалась и его любимому ученику — композитору С. М. Ляпунову, автору симфонической поэмы «Желязова Воля» и виртуозному исполнителю шопеновских произведений.

Дошедшие до нас сведения об отношении к Шопену А. П. Бородина до крайности скудны. Нельзя, однако, забыть, что впечатления фантазии f-moll Шопена (в исполнении Е. С. Протопоповой) и похоронного марша из шопеновской сонаты b-moll (в исполнении Ф. Листа) принадлежали к числу сильнейших музыкальных впечатлений Бородина за всю его жизнь. (См. А. П. Бородин. СПБ, 1889, стр. 18 и 126—127).

[1] См. «Русскую музыкальную газету», СПБ, 1894, № 11.
[2] «Музыкальная летопись». Сб. III, Ленинград, 1926, стр. 11—12.



Автограф первой страницы партитуры симфонической поэмы «Желязова Воля» С. М. Ляпунова

Гос. Публичная библиотека в Ленинграде



Открытие памятника Шопену в Желязовой Воле 14 октября 1894 г.
Слева у памятника М. А. Балакирев

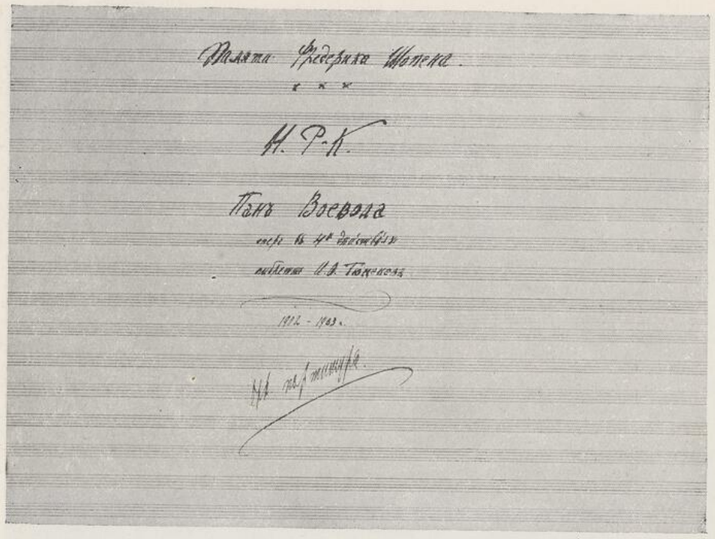
Весьма характерно отношение к Шопену М. П. Мусоргского. В ранних письмах Мусоргского мы находим полемические (против Шопена) высказывания. Однако это не помешало Мусоргскому ценить и любить Шопена с годами все более. Любопытен факт, что в своих концертных выступлениях с Д. М. Леоновой (1879) Мусоргский не только аккомпанировал исполняемым ею песням Шопена, но и сам играл Шопена.[1]

В одном из писем этого года Мусоргский, перечисляя ряд исполненных им и Леоновой композиторов и называя фамилию Шопена, добавляет с любовью и уважением: «На таких рычагах ходить по белу свету можно».[2]

Высказывания о Шопене Н. А. Римского-Корсакова дошли до нас в значительном числе. Все они свидетельствуют о громадной любви Римского-Корсакова к шопеновскому творчеству.

Так, в статье «Вагнер и Даргомыжский» Римский-Корсаков в характеристике музыкальной лирики XIX века ставит Шопена на первом месте.[3]

[1] См., например, сб. «М. П. Мусоргский». Москва, 1932, стр. 141.
[2] М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.—Л., 1932, стр. 397.
[3] Н. А. Римский-Корсаков. Музык. статьи и заметки. СПБ, 1911, стр. 143.



«Пан Воевода». Автограф титульного листа партитуры оперы
Н. А. Римского-Корсакова, посвященной Шопену

Гос. Публичная библиотека в Ленинграде

В «Летописи моей музыкальной жизни» (Москва, 1935, изд. 5-е, стр. 312) Римский-Корсаков пишет, что «польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг». Данью этого обожания явилась, как известно, опера Римского-Корсакова «Пан Воевода», посвященная памяти Шопена.

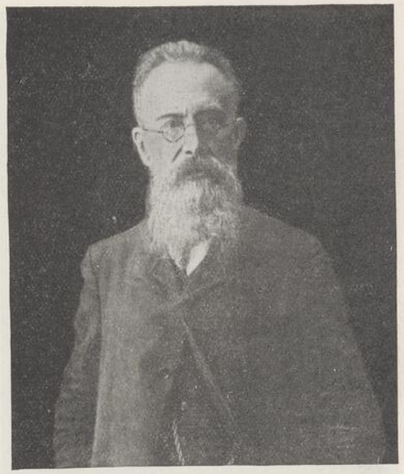
В письмах Римского-Корсакова мы встречаем неоднократные и весьма выразительные высказывания о Шопене.

«Глинка — удивительный, и Шопен тоже» — писал Римский-Корсаков С. Н. Кругликову в сентябре 1891 г.[1] В другом письме к тому же адресату (от 17 февраля 1897 г.) Римский-Корсаков заявляет, что «чистая мелодия, шедшая через Шопена и Глинку, жива поныне и должна жить, без нее судьба музыки — декадентство».[2] В письме к В. В. Ястребцеву от 29 августа 1894 года Римский-Корсаков подчеркнул, что по его мнению «в Шопене находится множество истинных корней современной музыки».[3]

[1] А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Вып. III, М., 1936, стр. 85.
[2] Там же, вып. IV, стр. 113.
[3] В. В. Ястребцев. Мои воспоминания о Н. А. Р.-Корсакове. Вып. 2-й, П., 1917, стр. 120.

В письме к В. И. Бельскому от 20 августа 1898 г. Римский-Корсаков, между прочим, замечает: «Шопен неистощимый родник; в образовании мелодий он сказал не одно, а тысячу новых слов».[1]

Известно, что жена Римского-Корсакова Н. Н. Пургольд, будучи высоко одаренной пианисткой, с особенным удовольствием исполняла в кругу близких друзей-музыкантов сочинения Шопена (в частности 2-е и 3-е скерцо, первую балладу, сонату h-moll, полонезы cis-moll и es-moll, мазурки, вальсы, этюды).[2] После одного из таких исполнений (8 сентября 1894 г.) Римский-Корсаков, по воспоминаниям Ястребцева, сказал: «Положительно непостижимо, каким образом в Шопене, в одном лице, совместились две гениальные способности, дар величайшего мелодиста и гениальнейшего и оригинальнейшего гармонизатора... И то сказать, после бесконечно поэтических звуков Шопена, всякая иная музыка покажется грубой и тяжеловесной, не исключая творений таких гигантов, как Бетховен и Шуман; о Листе я уже и не говорю, а Вагнера с его мудреною музыкой — начинаешь даже ненавидеть».[3]



Николай Андреевич Римский-Корсаков
(1844—1908)

С фотографии

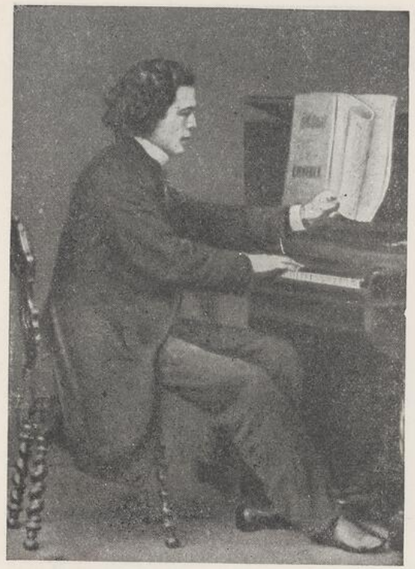
В этом высказывании Римского-Корсакова как нельзя более ясно сказалось присущее ему чувство кровной привязанности к славянскому искусству Шопена.

Но не только представители «могучей кучки» явились в России горячими сторонниками и пропагандистами Шопена.

Переходя к другим направлениям русской музыки, следует остановиться, прежде всего, на А. Г. Рубинштейне. Последний был чрезвычайным поклонником творчества Шопена и доказал свою исключительную привязанность к музыке польского композитора как своей концертной деятельностью, так и целым рядом высказываний.

Еще ребенком Рубинштейн был представлен Шопену в Париже (1841 г.), играл перед ним и сохранил на всю жизнь яркие воспоминания

[1] А. Н. Р.-К. Н. А. Р.-К. Вып. IV, стр. 126.
[2] См. В. Каренин. Владимир Стасов. Л., 1927, ч. I, стр. 361.
[3] В. Ястребцев, цит. соч. Вып. 2-й, стр. 126.



Антон Григорьевич Рубинштейн
(1829—1894)

С фотографии

об этом кратком знакомстве. Много позднее, в знаменитых исторических концертах и музыкальных лекциях Рубинштейна, творчество Шопена было представлено с особой полнотой. Меткое определение Шопена Рубинштейном как «души фортепиано» [1] подчеркивало ту необыкновенную поэтичность и сердечность, которые Рубинштейн усматривал в музыке Шопена. По словам Рубинштейна: «Трагизм, романтизм, лирика, героическое, драматическое, фантастическое, задушевное, сердечное, мечтательное, блестящее, величественное, простота, вообще все возможные выражения находятся в его (Шопена. — *Ю. К.)* сочинениях для этого инструмента, и все это звучит на нем в самом прелестнейшем образе». «Какая красота в творчестве, какое совершенство в технике и в формах, какой интерес и новизна в гармонии» — восклицает Рубинштейн по поводу Шопена.[2]

Брат А. Г. Рубинштейна, замечательный пианист Н. Г. Рубинштейн, был также почитателем и постоянным исполнителем сочинений Шопена.

То же можно сказать про весьма ценившую Шопена знаменитую русскую пианистку А. Н. Есипову: в репертуаре ее, как известно, «был весь Шопен, одной из лучших исполнительниц которого она всегда считалась» («Советская музыка», 1947, № 2, стр. 81).

Особая любовь к Шопену, запечатлевшая пианистическое творчество братьев Рубинштейнов и Есиповой, перешла впоследствии по наследству к целым поколениям русских пианистов, вышедших из недр рубинштейновской и есиповской школ. И это были, конечно, не случайные, а глубоко принципиальные традиции, подчеркивавшие солидарность русского пианизма с пианизмом братского польского народа. Кстати сказать, музыка Шопена издавна играла огромную роль и в русском домашнем музицировании.

[1] «Музыка и ее представители». М., 1891, стр. 95.
[2] Там же, стр. 96—97.

Шопен, как известно, не принадлежал к числу любимых композиторов П. И. Чайковского. Тем более показательно, что Чайковский все же отдавал Шопену должное и полностью признавал его огромное художественное значение.

Так, в письме к брату Модесту от 18—19 июля 1880 г. Чайковский включил Шопена в число «последних могикан золотого века музыки».[1] В письме к Н. Ф. Мекк от 1 сентября того же года он писал о «мучительных восторгах», которые причиняет ему слушание Шопена.[2]

Среди восемнадцати фортепианных пьес Чайковского ор. 72 мы находим изящную мазурку, названную им «Немного Шопена». Это лишнее свидетельство сочувственного внимания Чайковского к творчеству польского композитора.

Подобное сочувственное внимание мы находим и в высказываниях близкого Чайковскому музыкального критика Г. А. Ларош. Так, например, в одной из своих статей 1875 г. Ларош отзывается о «Баркаролле» Шопена как о «гениальном и вдохновенном произведении»,[3] а в одной из статей 1886 г. противопоставляет истинную оригинальность Шопена, Глинки и некоторых других композиторов «мнимой оригинальности» и «отчаянной погоне за крайностями» Листа.[4]

Русские музыканты более позднего периода сохранили и развили привязанность к творчеству Шопена. Так, ученик Чайковского, крупнейший русский полифонист С. И. Танеев, уже в молодости поставил одной из своих ближайших задач изучение всего Шопена.[5]

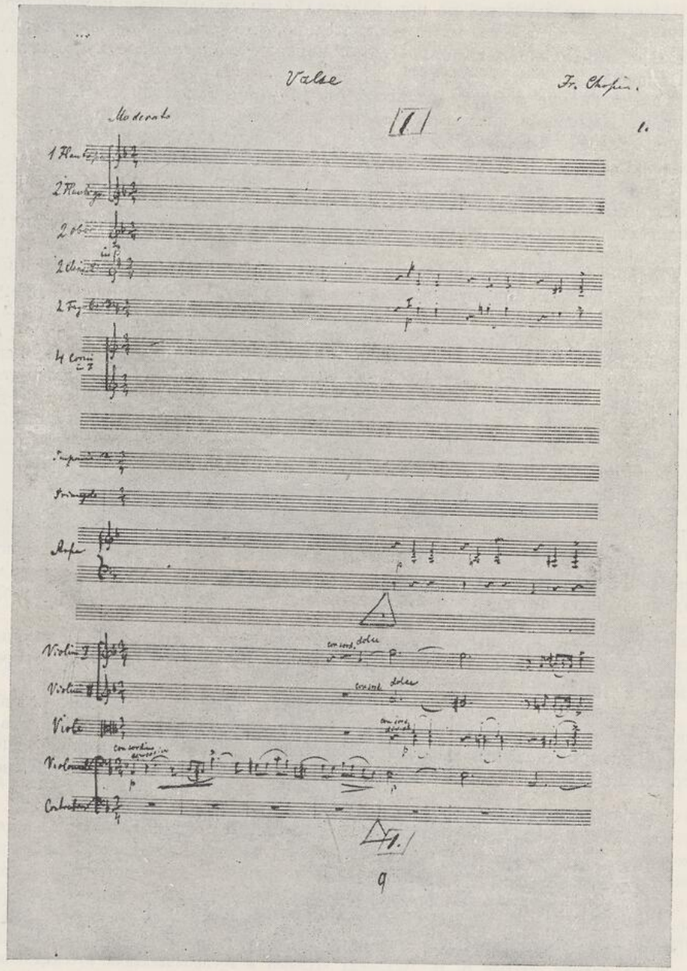
Среди его юношеских работ мы находим инструментовки двух мазурок Шопена (там же, стр. 115).

Будучи первоклассным пианистом, Танеев не раз выступал с исполнением произведений Шопена (в частности, фантазии f-moll, тарантеллы, полонеза-фантазии и др.) и внимательно изучал пианизм Шопена, методы его игры на фортепиано.[6]

Большим почитателем произведений Шопена был А. К. Глазунов. «Наслаждаюсь Шопеном» — читаем в одном из писем Глазунова, относящихся к 1883 г.[7]

Эта большая привязанность Глазунова к Шопену осталась на всю жизнь.[8] Он засвидетельствовал ее и в творчестве (создав оркестровую сюиту из произведений Шопена, оркестровав похоронный марш b-moll, переложив для ф. п. и виолончели этюд cis-moll) и в проникновенном,

[1] Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, том II, «Academia», 1935, стр. 625.
[2] Там же, стр. 405.
[3] Газ. «Голос», СПБ, 1875, № 327.
[4] «Русский Вестник», М., 1886, октябрь, стр. 810.
[5] Сб. «С. И. Танеев», М., 1925, стр. 75.
[6] См. письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева, стр. 160; Дни и годы П. И. Чайковского. М., 1940, стр. 382; «Советская музыка», 1948, № 3, стр. 60 и др.
[7] В. Беляев. Глазунов, том I, П., 1922, стр. 63.
[8] См. упомин. статью Б. В. Асафьева «Шопен в воспроизведении русских композиторов» («Советская музыка», 1946, № 1), где Асафьев сообщает ряд воспоминаний об исполнении Шопена Балакиревым, Лядовым, Глазуновым, Рахманиновым и Ф. Блуменфельдом.



Автограф первой страницы партитуры вальса Шопена
в обработке и инструментовке А. К. Глазунова

Гос. Публичная библиотека в Ленинграде

своеобразно-полифоническом камерном исполнении шопеновских произведений.

Тонким знатоком и изящным исполнителем Шопена был также А. К. Лядов. Всю свою жизнь Лядов изучал Шопена и многократно возвращался к его музыке.

По свидетельству Б. В. Асафьева, Лядов особенно чутко понимал и подчеркивал как подголосочность, полифоничность, так и «оркестральность» фортепианного мышления Шопена.

Еще более страстно любил Шопена А. Н. Скрябин. Рассказывают, что в юности Скрябин, ложась спать, клал под подушку ноты Шопена, чтобы не расставаться с ними даже ночью.[1] Скрябин был, к тому же, прекрасным, своеобразным исполнителем Шопена (там же, стр. 102 и др.). И хотя творческое развитие Скрябина пошло совсем иными путями, чем развитие Шопена, Скрябин до конца жизни сохранил долю своей юношеской привязанности.



Сергей Васильевич Рахманинов
(1873—1943)

С фотографии

Среди русских почитателей музыки Шопена нельзя не упомянуть также об А. С. Аренском и, особенно, о С. В. Рахманинове, который был глубоким знатоком музыки Шопена и первоклассным ее исполнителем.

Любовь Рахманинова к Шопену отразилась в его творчестве — вариациях для фортепиано на тему прелюда c-moll Шопена (ор. 22).

Краткий обзор отношения русских музыкантов (от Глинки до Рахманинова) к Шопену показывает, что многочисленные факты самого пристального внимания и самой нежной любви русских композиторов к Шопену не были и не могли быть сколько-нибудь случайными. Все они едины и выражают чувства глубокой идейно-творческой с ним солидарности.

Хотя и на Западе Шопен снискал себе уважение и любовь всех передовых музыкантов (от Шумана до Грига), но именно русским музыкальным деятелям было суждено последовательнее и проникновеннее всех понять его лучшие черты народности, патриотизма и сердечной славянской человечности.

[1] «Музыкальный современник», 1916, № 4—5, стр. 20.

Не случайно поэтому и русское шопеноведение имеет уже в дореволюционном прошлом значительные заслуги.

Так, уже в 50-х годах прошлого столетия упоминавшийся мною выше русский музыкальный писатель Н. Ф. Христианович в своей статье «Шопен. Письма из провинции» [1] сумел противопоставить модной тогда (да и позднее!) на Западе трактовке Шопена, как изнеженно-салонного композитора, свое понимание его, как музыканта польского народа, как композитора, полного страсти, темперамента и глубины.

В частности, подчеркивая народное содержание музыки Шопена, Христианович ссылался на понимание народности Белинским: «Шопен был поэт народный не от того только, что писал мазурки и польские: дело не в форме, а в сущности, в духе самых произведений. Глинка столько же вполне русский в своей неподражаемой опере, в своей фантазии на «Камаринскую», сколько в романсах, писанных на слова Кукольника, Кольцов поэт народный не потому, что пел про лапти и кафтаны, а потому, как выразился Белинский, «что душой, сердцем, кровью любил русскую природу»... Шопен тот же народный поэт-музыкант и в ноктюрнах своих и в балладах» (указ. книга, стр. 10—11). Нетрудно понять всю прогрессивность подобной оценки Шопена Христиановичем. Но Христианович восстал не только против антинародного понимания музыки Шопена, но и против ложной трактовки его творчества, как салонно-изнеженного и поверхностно-виртуозного. Он высмеял попытку «шептать» музыку Шопена (там же, стр. 22), он подчеркнул, что неотъемлемая черта произведений Шопена — отсутствие в них «общих мест». Недаром поэтому статья Христиановича о Шопене была горячо принята русской публикой и, по словам Чайковского (переписка с Н. Ф. Мекк, том I, стр. 289), «имела в свое время громадный успех».

Внимание и широкие симпатии русской публики к Шопену выразились, в частности, и публикацией большого числа популярных статей о жизни и творчестве Шопена в газетах и журналах, изданием ряда популярных брошюр и книг о нем. Таковы, например, анонимная брошюра «Краткая биография Ф. Шопена» (СПБ, 1864), перевод книги о Шопене Ф. Листа (СПБ, 1887), брошюра «Ф. Шопен» Л. К. Давыдовой (СПБ, 1892), монографический очерк Г. Тимофеева (СПБ, 1899). В начале XX века русское шопеноведение дало две ценные работы — одну касающуюся биографии, а другую — творчества Шопена.

В. Д. Комарова-Стасова (писавшая под псевдонимом Владимира Каренина) в третьем томе своей монументальной монографии о Жорж Санд (Paris, 1912) по-новому и многосторонне осветила значительный период жизни Шопена.

В. В. Пасхалов в своей работе «Шопен и польская народная музыка» [2] впервые дал обстоятельный анализ фольклорных интонаций в произведениях Шопена (по преимуществу в его мазурках).

[1] «Русский Вестник», 1857. Позднее см. ее в книге Н. Ф. Христиановича «Письма о Шопене, Шуберте и Шумане». Москва, 1876.

[2] «Музык. современник», 1916 №№ 1—4, 1917 № 7—8. Второе издание отдельной брошюрой (М., 1941).

Великая Октябрьская социалистическая революция устранила препятствия в признании творчества Шопена всем русским народом. В высказываниях о Шопене первого советского наркома просвещения А. В. Луначарского (см. сб. «В мире музыки») ясно прозвучало новое понимание Шопена как выразителя освободительных, передовых идей.

Никогда Шопен не исполнялся в России так широко, никогда о нем не писали так много, никогда его музыку не изучали так настойчиво, как в советскую эпоху.

Исполнение Шопена получило невиданный ранее размах и широту диапазона: от низовых звеньев самодеятельности до всех видов концертной практики, до высших пианистических достижений советских лауреатов отечественных и международных конкурсов. Известно, что на родине Шопена, в Польше, мастерство советских исполнителей Шопена было полностью признано, в частности, присуждением первых премий Л. Оборину и Я. Заку на первом и третьем варшавских шопеновских конкурсах.

Интенсивно развивалось в советские годы и русское шопеноведение. Много было опубликовано популярных статей, брошюр, книг — оригинальных и переводных. Нельзя не отметить особо многолетнего внимания к творчеству Шопена со стороны крупнейшего советского музыковеда покойного академика Б. В. Асафьева (Игоря Глебова). Начиная с 20-х годов («Шопен, опыт характеристики», 1923) и кончая статьями 1946—1947 гг. в журнале «Советская музыка» («Шопен в воспроизведении русских композиторов»; «Мазурки Шопена» — 1947, № 3), горячая любовь и пытливое внимание к творчеству Шопена проходят через всю научно-исследовательскую и музыкально-публицистическую деятельность



Хореографическая сюита Шопениана

Академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде

Асафьева. Продолжая лучшие традиции передовых русских музыкантов прошлого, Асафьев неустанно подчеркивал народные, демократические и патриотически-свободолюбивые качества музыки Шопена. Он сделал очень много для понимания как сложного психологического облика, так и не менее сложного музыкального мышления Шопена. В большинстве работ Асафьева, написанных на самые различные темы, имя Шопена появляется постоянно в том или ином контексте и всегда служит поводом для интересных, содержательных наблюдений и выводов. Как русский патриот Асафьев особенно убедительно показывает идейно-художественную близость склада мышления Шопена русскому музыкальному мышлению.

Говоря об успехах советского шопеноведения в прошлом, нельзя не упомянуть и об издании в 1929 г. писем Шопена на русском языке (в переводе Анны Гольденвейзер). Это собрание писем Шопена доныне является ценным источником шопеноведения, а в момент своего выхода в свет оно было наиболее полным из изданных во всем мире.

События Великой Отечественной войны 1941—1945 гг., освобождение Польши от фашистского ига и установление в ней народно-демократического строя способствовали укреплению близости русского и польского народов. Еще более упрочилась любовь к Шопену в советском обществе. Такие факты, как, например, проведение в 1946 году в Москве концертного цикла из всех произведений Шопена или деятельная подготовка к столетнему юбилею Шопена, предстоящему осенью 1949 года, наглядно свидетельствуют об этом.

Для всех патриотов Советской России Шопен — не просто гениальный польский музыкант. Шопен — одно из нерушимых звеньев, связывающих лучшие национальные порывы и свободолюбивые идеи русского и польского народов. Это звено передовые люди русской и польской наций пронесли через многие десятилетия царского режима, через все тяжелые и долгие социальные испытания классовой борьбы и разжигавшейся реакционерами национальной розни. Теперь, в эпоху установления братского сотрудничества русского и польского народов, звено Шопена прочно, как никогда. Грядущее должно еще более укрепить его.

Музыка Шопена, бесконечно человечная и глубокая, полная необыкновенного тепла чувств, возвышенных грез о счастье народов и мучительного страдания за людей, в наши дни борьбы социализма с силами международной реакции привлекает сильнее, чем когда-либо. Она живет и будет жить полной, прекрасной жизнью!



ПРИЛОЖЕНИЯ

ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ШОПЕНА

Хронология жизни и творчества Шопена не может считаться вполне точно установленной. Следует иметь в виду, что Шопен не раз переделывал свои сочинения до сдачи в печать, так что окончательной датой в отношении многих из них следует считать дату прижизненного опубликования. Все, что касается дат опубликования, заключено в квадратные скобки, вопросительные знаки стоят при явно сомнительных (но вероятных) датах и фактах.

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1810	1 марта (6 ч. вечера) — рождение (Желязова Воля, под Варшавой)	
1816	Начало занятий с Живным (?)	
1817		Полонез g-moll [1817]. Военный марш
1818	24 февраля — первое публичное выступление в благотворительном концерте (Шопен исполнил концерт А. Гировеца)	Два полонеза (посвящены матери Александра I после ее визита в Варшавский лицей)
1821		Полонез As-dur (посвящен А. Живному)
1822	+	1824 (?) Полонез gis-moll
1823	Поступление в 4-й класс Варшавского лицея	
1824	Начало занятий с Эльснером (?). Лето — Шафарня (у Дзевановских)	Вариации на немецкую песню (?) [1851]
1825	Получение перстня (от Александра I) за игру на эоломелодиконе. 27 мая и 10 июня — участие в благотворительных концертах Главной школы музыки. Поездка (Плоцк, Тужин, Козлов, Данциг). Лето — Шафарня, Служево. Шопен — органист в лицее	Две мазурки (G и B) Рондо ор. 1 [1825] [Рондо ор. 1]
1826	Июль — окончание лицея. Поездка в Душники (лечение, благотворительные концерты). Стжижево. Антонин (у Радзивилла). Сентябрь — поступление в консерваторию (Главную школу музыки)	Полонез b-moll (посвящен В. Кольбергу). 1830 (?) Три экоссеза [1855]

Продолжение

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1827	Весна — смерть сестры Шопена — Эмилии. Лето — Стжижево, Антонин	1829 (?) Похоронный марш ор. 72 [1855] Полонез d-moll ор. 71 [1855] Мазурка ор. 68 № 2 [1855] Ноктюрн e-moll ор. 72 [1855] Вариации на тему Моцарта ор. 2 [1830] 1828 (?) Rondo à la Mazurka ор. 5 [1827? 1836]
1828	Весна — смерть Яна Бялоблоцкого. Лето — Санники (у Прушаков). 9 сентября — отъезд из Варшавы. 14 сентября — прибытие в Берлин. 28 сентября — отъезд из Берлина. Познань (у Радзивилла). 6 октября — возвращение в Варшаву	Начало сочинения этюдов ор. 10 Полонез B-dur ор. 71 [1855] Соната ор. 4 [1839 (?) 1851] Рондо для двух фортепиано ор. 73 [1855] Фантазия ор. 13(?) [1834] Краковяк ор. 14 [1834] 1828—1829(?) Трио ор. 8 [1833] [Рондо ор. 5]
1829	(Концерты Гуммеля и Паганини в Варшаве). Зарождение любви к К. Гладковской (весна). Планы поездки за границу. Июль — окончание Главной школы музыки. Середина июля — отъезд. Краков, Ойцов. 31 июля — приезд в Вену. 11 августа — первый концерт в Вене. 18 августа — второй концерт в Вене. 19 августа — отъезд из Вены. 21 августа — Прага. 24 августа — Теплиц. 25 августа — Дрезден. Бреславль. Сентябрь (до 12-го) — возвращение в Варшаву. Октябрь (конец) и ноябрь (начало) — поездка в Стжижево и в Антонин (к Радзивиллу)	Вальс ор. 69 № 2 [1855] Полонез ор. 71 № 3 [1855] Полонез Ges-dur [1872] 1831 (?) Полонез ор. 22 (Andante spianato к нему — 1835 (?)) [1836] 1830(?) Ноктюрны ор. 9 [1833] Полонез для фортепиано и виолончели ор. 3 (в Антонине) [1833] 3 октября — вальс ор. 70 № 3 [1855] Сочинение концерта f-moll ор. 21 [1836] 1830(?) Песня «Желание» на слова С. Витвицкого [1855]

Продолжение

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1830	17 марта — первый концерт в Варшаве. 22 марта — второй концерт в Варшаве. (Июнь — концерты Г. Зонтаг в Варшаве). Планы поездки в Италию. Лето — Потуржин и Желязова Воля. 11 октября — прощальный концерт в Варшаве. 2 ноября — отъезд из Варшавы. 4—5 ноября(?) — Калиш (встреча с Т. Войцеховским). 6—10 ноября — Бреславль (выступление в концерте). 12 ноября — приезд в Дрезден (неделя в Дрездене). Знакомство с Д. Потоцкой. 22 ноября — Прага. 24 ноября — приезд в Вену (жизнь в Вене до 20 июля 1831 г. Оперные впечатления. Музыкальные знакомства. Поездка в окрестности). Начало декабря — весть о восстании в Варшаве (29 ноября 1830 г.)	Окончание концерта f-moll ор. 21 [1836] Лето — окончание концерта e-moll ор. 11 [1833] Вальс ор. 18 [1834] Мазурки ор. 68 №№ 1 и 3 [1855] Песня «Воин» на слова С. Витвицкого [1855] Песня «Прочь с глаз моих» (?) на слова Адама Мицкевича [1855] Песня «Гулянка» на слова С. Витвицкого (перед отъездом из Варшавы(?)) [1855] [Вариации ор. 2]
До 1831(?)		Мазурки ор. 6 и ор. 7 [1832]
1831	Жизнь в Вене. 4 апреля — участие в музыкальном утре Гарсии Вестрис. 20 июля — отъезд из Вены. Линц, Зальцбург, Мюнхен. 28 августа — концерт в Мюнхене (в зале Филармонического общества). Начало сентября — Штутгарт (весть о падении Варшавы). 11 сентября — приезд в Париж. Парижские музыкальные знакомства	Песня «Посол»(?) на слова С. Витвицкого [1855] Наброски Allegro ор. 46 [1841] Сентябрь: 1) этюд ор. 10 № 12 [1833] 2) прелюды a-moll и d-moll [1839] Песни: «Жених», «Грустная река», «Литовская песня» на слова С. Витвицкого [напечатаны в виде опуса 74 в 1855 г., как и остальные песни]
1832	26 февраля — участие в концерте (с Калькбреннером и другими). (Фильд в Париже). 20 мая — участие в концерте в зале консерватории. Знакомство с Листом, Берлиозом, Гейне	24 июня — мазурка B dur (без опуса) [Мазурки ор. 6] [Мазурки ор. 7]

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1833	3 апреля — участие (с Листом и братьями Герц) в концерте. Начало дружбы с Беллини(?) (1833—1835). Вступление в члены польского «Литературного общества» в Париже. Лето — поездка в Турень к Франкомму. 15 декабря — участие в концерте (с Гиллером и Листом)	Дуэт для ф. п. и виолончели на тему из «Роберта Дьявола», соч. с Огюстом Франкоммом [1833] Вариации на тему Герольда ор. 12 [1833] [Трио ор. 8] [Ноктюрны ор. 9] [Полонез ор. 3] [12 этюдов ор. 10] [Концерт ор. 11] [Вариации ор. 12]
1834	Весна — поездка в Аахен (на музыкальный фестиваль). Поездка по Рейну (до Кобленца) с Гиллером и Мендельсоном. 7 декабря — участие в концерте Берлиоза. 25 декабря — участие в музыкальном утре (с Листом)	1835(?) Полонез ор. 26 № 1 [1836] Прелюд As-dur (без опуса). [Фантазия ор. 13] [Краковяк ор. 14] [3 ноктюрна ор. 15] [Рондо ор. 16] [4 мазурки ор. 17] [Вальс ор. 18] [Болеро ор. 19]
1835	25 февраля — выступление в салонах Эрара. 22 марта — участие в концерте (зал Плейеля). 4 апреля — участие в большом концерте (с Листом, Нурри, Фалькон и др.). 26 апреля — участие в концерте-бенефисе Габенека. 15 августа — Карлсбад (свидание с отцом и матерью). Тетшен. Дрезден (Водзинские). Октябрь — Лейпциг (Шуман, Мендельсон, Клара Вик). Гейдельберг (Гутман). Середина октября(?) — возвращение в Париж	Вальс ор. 69 № 1 [1855] Мазурки ор. 67 №№ 1 и 3 [1855] [Скерцо ор. 20] [Мазурки ор. 24] «Польская погребальная песня» [1855]
1836	9 апреля — участие в концерте Листа. Июль — Мариенбад (Водзинские). 21 августа(?) — переезд с Водзинскими в Дрезден. 7 сентября(?) — сватовство Шопена («сумерки»). 10 сентября(?) — отъезд из Дрездена. Сентябрь — Лейпциг (свидание с Шуманом). Гейдельберг(?). Конец сентября(?) — возвращение в Париж. Конец года — начало знакомства с Жорж Санд.	Вальс ор. 70 № 1 (?) [1855] Ноктюрн ор. 27 № 1 [1836] Этюды ор. 25 №№ 1 и 2 (Дрезден) [1837] Песня «Перстень» на слова С. Витвицкого (Дрезден) [1855] [Концерт ор. 21] [Полонез ор. 22] [Баллада ор. 23] [Полонезы ор. 26] [Ноктюрны ор. 27] [Рондо ор. 5]

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
До 1837		12 этюдоз ор. 25 [1837]
1837	Середина года — разрыв «помолвки» с М. Водзинской. 11—22 июля — Лондон	Песня «Моя милая» на слова Адама Мицкевича [1855] [12 этюдов ор. 25] [Экспромт ор. 29] [Мазурки ор. 30] [Скерцо ор. 31] [Ноктюрны ор. 32]
1838	Весна — встречи с Ж. Санд в Париже. 5 марта — участие в концерте (с Альканом, Циммерманом и Гутманом — игра в 8 рук). Март — концерт в Руане (в пользу поляка — музыканта Орловского). Летом — поездка в Ноган. Конец октября — отъезд на Майорку. Первая половина ноября — встреча с Ж. Санд в Перпиньяне. Барселона. Пальма (на Майорке). Жизнь в «домике ветра». 15 декабря — переезд в картезианский монастырь «Вальдемозу»	Песня «Весна» на слова С. Витвицкого [1855] Сочинение части прелюдов ор. 28 [1839] [Мазурки ор. 33] [Вальсы ор. 34]
1838—1839		Сочинялись (частично окончены) на Майорке: Полонезы ор. 40 [1840] Баллада ор. 38 [1840] Прелюды ор. 28 [1839] Скерцо ор. 39 [1840] Мазурка ор. 41 № 2 [1840]
1839	Январь (9?) — прибытие рояля Плейеля на Майорку. Первая половина февраля — отъезд с Майорки. Тяжелая дорога морем. Обострение болезни. Барселона. Конец февраля — приезд в Марсель. Март—май — жизнь в Марселе. 24 апреля — участие в траурной церемонии в честь Нурри. Май — поездка в Геную и возвращение в Марсель. 22 мая — отъезд из Марселя. Июнь — октябрь — жизнь в Ногане. 11 октября — приезд в Париж. Улица Тронше, улица Пигаль. Знакомство с Мошелесом. 29 октября — выступление с Мошелесом в Сен-Клу у Луи-Филиппа.	Январь — окончание сочинения прелюдов ор. 28 [1839] Ноган: 1) Соната ор. 35 (марш — значительно раньше) [1840] 2) Мазурки ор. 41 №№ 1, 3, 4 [1840] 3) Ноктюрн ор. 37 № 2 (№ 1 — значительно раньше) [1840] [24 прелюда ор. 28] [Соната ор. 4(?)] Фантазия-экспромт ор. 66(?) [1855]

Продолжение

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1840	Париж (летом Шопен и Ж. Санд не ездили в Ноган)	[Соната ор. 35] [Экспромт ор. 36] [2 ноктюрна ор. 37] [Баллада ор. 38] [Скерцо ор. 39] [Полонезы ор. 40] [Мазурки ор. 41] [Вальс ор. 42] [Три этюда без опуса: f, Des, As]
1840—1841		1843(?) Вальс ор. 70 № 2 [1855]
1841	26 апреля — выступление в зале Плейеля (с Даморо и Эрнстом). Лето — жизнь в Ногане. Сентябрь — краткая поездка в Париж. Первая половина ноября — возвращение в Париж	Песня «Пригожий хлопец» на слова Б. Залесского [1855] Ноган (окончены?): 1) Тарантелла ор. 43 [1841] 2) Полонез ор. 44 [1841] 3) Прелюд ор. 45 [1841] 4) Доработка Allegro de Concert ор. 46 [1841] 5) Баллада ор. 47 [1842] 6) Ноктюрны ор. 48 [1841] 7) Фантазия ор. 49 [1841] [Тарантелла ор. 43] [Полонез ор. 44] [Прелюд ор. 45] [Allegro ор. 46] [Баллада ор. 47] [Ноктюрны ор. 48] [Фантазия ор. 49] [Вариации на тему из «Пуритан» Беллини]
1842	21 февраля — участие в концерте в зале Плейеля (с Виардо и Франкоммом). 20 апреля — смерть Матушинского. Лето — Ноган (гость — Э. Делакруа). По возвращении в Париж — переселение с улицы Пигаль на Square d'Orléans	Экспромт ор. 51? [1843] [Мазурка a-moll без опуса] [Мазурка ор. 50]

Продолжение

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1843	Летом — в Ногане (август — краткая поездка в Париж). Конец октября(?) — возвращение в Париж	1840—1841(?) Вальс ор. 70 № 2 [1855] [Экспромт ор. 51] [Баллада ор. 52] [Полонез ор. 53] [Скерцо ор. 54]
1844	3 мая — смерть отца Шопена в Варшаве. Лето — Ноган (три поездки в Париж: июль, август, сентябрь). Енджеевичи в Ногане (август). Конец ноября — возвращение в Париж	Соната ор. 58 [1845] Колыбельная ор. 57 [1845] [Ноктюрны ор. 55] [Мазурки ор. 56]
1845	Летом — Ноган. Конец ноября — возвращение в Париж	Песня «Двоякая кончина» на слова Б. Залесского [1855] Ноган: мазурки ор. № 59 [1846] 1849(?) Мазурка ор. 67 № 2 [1855] [Колыбельная ор. 57] [Соната ор. 58]
1845—1846		Сочинение: 1) Сонаты для ф. п. и виолончели ор. 65 [1847]; 2) Баркаролы ор. 60 [1846]; 3) Полонеза-фантазии ор. 61 [1846]
1846	Лето — Ноган. 25 июня — начало публикации «Лукреции Флориани» в «Courrier Français». Предпосылки разрыва с Ж. Санд. Ноябрь — Шопен навсегда покидает Ноган	Мазурка a-moll ор. 67 № 4 [1855] Ноган: мазурки ор. 63 [1847] [Мазурки ор. 59] [Баркаролла ор. 60] [Полонез-фантазия ор. 61] [Ноктюрны ор. 62]

Продолжение

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1847	20 мая — свадьба Соланж Дюдеван с Клезенже. Июль — разрыв с Ж. Санд	[Мазурки ор. 63] [Вальсы ор. 64] [Соната для ф. п. и виолончели ор. 65]
1848	16 февраля — концерт в Париже в зале Плейеля (с участием Алара, Франкомма и певицы Молина ди Монди). 4 марта — последняя встреча с Ж. Санд (в Париже). 20 апреля — приезд в Лондон. 23 июня — первое музыкальное утро в Лондоне (в доме Сартори). 7 июля — второе музыкальное утро в Лондоне (в доме Фальмута). Начало августа — отъезд в Шотландию (посещение ряда поместий). 28 августа — концертное выступление в Манчестере. 27 сентября — концертное выступление в Глазго. 4 октября — концерт в Эдинбурге. 31 октября — возвращение в Лондон. 16 ноября последнее в жизни выступление (на польском балу в Лондоне). 23 ноября — отъезд из Лондона. Возвращение в Париж (24 ноября)	1849(?) Мазурка ор. 68 № 4 [1855]
1849	Начало июня — переселение на улицу Шайо (№ 74). 9 августа(?) — приезд в Париж Людвики Енджеевич с мужем и дочкой. Возвращение в «Орлеанский сквер» (конец августа). Смертельная болезнь. Визиты Еловицкого. Конец сентября — переселение на Вандомскую площадь, № 12. 15 октября — приезд в Париж Потоцкой. 16 октября — прощание с друзьями. Ночь с 16 на 17 октября — смерть (между 3 и 4 часами). 30 октября — похороны	1847(?) «Мелодия», песня на слова З. Красинского [1855]

УКАЗАТЕЛЬ СОЧИНЕНИЙ ШОПЕНА[1]

Allegro de Concert, ор. 46, A-dur — 225, 234, **322—323**, 333, 391, 394

Баллада, ор. 23, g-moll — 94, 189, 218, 220, 240, 276, **278—281**, 283, 292, 379, 392
Баллада, ор. 38, F-dur — 109, 114, 189, 275, 281, 288, **298—300**, 301, 326, 374, 393, 394
Баллада, ор. 47, As-dur — 118, 218, 224, 238, 240, 264, 278, **323—324**, 327, 394
Баллада, ор. 52, f-moll — 216, 226, 240, 272, 278, 281, **330—333**, 336, 337, 395

Баркаролла, ор. 60, Fis-dur — XVIII, 148, 192, 240, 272, 273, 275, 283, **346—348**, 356, 358, 381, 395

Болеро, ор. 19, a-moll — XVIII, 118, 214, 261, 269, **272**, 358, 392

Вальс, ор. 18, Es-dur — 88, **226—228**, 268, 273, 297, 318, 391, 392
Вальсы, ор. 34 — **296—297**, 393
Вальс, ор. 34 № 1, As-dur — 257, **297**, 318, 366, 367
Вальс, ор. 34 № 2, a-moll — 189, 218, 240, 264, **297**
Вальс, ор. 34 № 3, F-dur — 215, 261, **297**
Вальс, ор. 42, As-dur — 218, **224**, 225, 257, 294, 297, **318**, 394
Вальсы, ор. 64—**351**, 396
Вальс, ор. 64 № 1, Des-dur — 158, **352**
Вальс, ор. 64 № 2, cis-moll — **352**, 366
Вальс, ор. 64 № 3, As-dur — 324, **352**
Вальс, ор. 69 № 1, As-dur — 90, 227 **272—273**, 282, 283, 291, 392
Вальс, ор. 69 № 2, h-moll — **226**, 244, 331, 366, 390
Вальс, ор. 70 № 1, Ges-dur — **282**, 392
Вальс, ор. 70 № 2, f-moll — 290, **330**, 394, 395
Вальс, ор. 70 № 3, Des-dur — 52, **226**, 390
Вальс (без опуса), e-moll — 240

Вариации, ор. 2, B-dur — 49, 76, 90, 196, 212, **213—216**, 221, 248, 257, 390, 391
Вариации, ор. 12, B-dur — 211, 218, 240, **256—257**, 392
Вариации на немецкую песню (без опуса), E-dur — **208—209**, 257, 389
Вариации на тему из «Пуритан» Беллини — 394

Дуэт для ф. п. и виолонч. на тему из «Роберта Дьявола» — **256**, 392

Колыбельная, ор. 57, Des-dur — 148, 150, 158, 239, 240, 282, **339—340**, 358, 372, 395

[1] Жирным шрифтом указаны страницы аналитических разборов.

Концерт, ор. 11, e-moll — 56, 59, 60, 66, 74, 87, 214—216, 223, 225, 232, 234, 235, **236—241**, 244, 275, 283, 286, 323, 337, 373, 374, 391, 392
Концерт, ор. 21, f-moll — 52, 53, 60, 76, 79, 86, 87, 218, 223, **234—236**, 238, 239, 244, 251, 268, 270, 275, 307, 322, 337, 339, 390—392

Краковяк ор. 14, F-dur — 49, 53, 189, 199, 215, 216, 223, **224—225**, 239, 244, 268, 289, 290, 392

Мазурки две (без опуса), G-dur и B-dur — 389
Мазурки, ор. 6 — 241, 391
Мазурка, ор. 6 № 1, fis-moll — 252, **253**, 322, 366, 367
Мазурка, ор. 6 № 2, cis-moll — 188, **253**
Мазурка, ор. 6 № 3, E-dur — 187, 189, 217, 234, **253**
Мазурка, ор. 6 № 4, es-moll — 190, 234, **253**
Мазурка, ор. 6 № 5, C-dur — 188, 190, **253—254**, 352
Мазурки, ор. 7 — 391
Мазурка, ор. 7 № 1, B-dur — 187, 188, 190, 227, 252, **254**
Мазурка, ор. 7 № 2, a-moll — 240, **255**
Мазурка, ор. 7 № 3, f-moll — 225, 252, 253, **255—256**, 270
Мазурка, ор. 7 № 4, As-dur — 187, 189, 252, **256**
Мазурки, ор. 17 — 392
Мазурка, ор. 17 № 1, B-dur — 190, 218, **270**
Мазурка, ор. 17 № 2, e-moll — 188, 189, 214, **270**
Мазурка, ор. 17 № 3, As-dur — **270**
Мазурка, ор. 17 № 4, a-moll — 188, 189, 218, 240, **270—272**
Мазурки, ор. 24 — 392
Мазурка, ор. 24 № 1, g-moll — 227, 234, **273**
Мазурка, ор. 24 № 2, C-dur — 187—189, 237, 270, **273—274**
Мазурка, ор. 24 № 3, As-dur — 225, 237, 273, **274**
Мазурка, ор. 24 № 4, b-moll — 190, 237, 272, **274**, 342, 344
Мазурки, ор. 30—**291**, **393**
Мазурка, ор. 30 № 1, c-moll — **291**
Мазурка, ор. 30 № 2, h-moll — 227, 270, **291**
Мазурка, ор. 30 № 3, Des-dur — 187, 234, 237, **292**
Мазурка, ор. 30 № 4, cis-moll — 190, 218, 237, **292**
Мазурки, ор. 33 — **294**, 302, 393
Мазурка, ор. 33 № 1, gis-moll — 190, 288, **294**, 307
Мазурка, ор. 33 № 2, C-dur — 188, 270, **294**
Мазурка, ор. 33 № 3, D-dur — 187, 189, **294—296**
Мазурка, ор. 33 № 4, h-moll — 226, **296**
Мазурки, ор. 41 — 114, **302**, 393, 394
Мазурка, ор. 41 № 1, e-moll — 189, 211, **302**, 393
Мазурка, ор. 41 № 2, H-dur — 234, 237, **302**, 393
Мазурка, ор. 41 № 3, As-dur — 237, 273, **303**, 344, 393
Мазурка, ор. 41 № 4, cis-moll — 190, 237, 270, 288, **303**, 393
Мазурки, ор. 50 — **329**, 394
Мазурка, ор 50 № 1, G-dur — **329**
Мазурка, ор. 50 № 2, As-dur — 238, **329**
Мазурка, ор. 50 № 3, cis-moll — 190, 238, 270, **329—330**
Мазурки, ор. 56 — **341**, 395
Мазурка, ор. 56 № 1, H-dur — 189, 240, **341—342**
Мазурка, ор. 56 № 2, C-dur — 187—189, 234, **342**
Мазурка, ор. 56 № 3, c-moll — 237, 281, **342**, 344
Мазурки, ор. 59 — **342—344**, 395
Мазурка, ор. 59 № 1, a-moll — 224, **344**
Мазурка, ор. 59 № 2, As-dur — 227, 237, 273, **344**
Мазурка, ор. 59 № 3, fis-moll — **344**
Мазурки, ор. 63 — 395, 396
Мазурка, ор. 63 № 1, H-dur — 234, 240, 273, **351**
Мазурка, ор. 63 № 2, f-moll — 190, 240, **351**, 352
Мазурка, ор. 63 № 3, cis-moll — 234, 242, **351**
Мазурка, ор. 67 № 1, G-dur — 190, **273**, 392
Мазурка, ор. 67 № 2, g-moll — 218, **344**, 395
Мазурка, ор. 67 № 3, C-dur — **273**, 392
Мазурка, ор. 67 № 4, a-moll — 264, **350**, 395
Мазурка, ор. 68 № 1, C-dur — **228**, 391
Мазурка, ор. 68 № 2, a-moll — **212**, 273, 390
Мазурка, ор. 68 № 3, F-dur — 187—189, **228**, 391

Мазурка, ор. 68, № 4, f-moll — **352**, 396
Мазурка (без опуса № 50 по изданию Петерса), a-moll — 240
Мазурка (без опуса), B-dur — 391

Марш военный — 19, 208, 389
Марш похоронный, ор. 72 № 2, c-moll — **310**, 390

Ноктюрн (без опуса), cis-moll — 214, 234
Ноктюрны, ор. 9 — 118, **229—231**, 390, 392
Ноктюрн, ор. 9 № 1, b-moll — 218, 227, 229, 230, **231**, 237, 283
Ноктюрн, ор. 9 № 2, Es-dur — 211, 218, **231—232**, 309
Ноктюрн, ор. 9 № 3, H-dur — 227, 229, 230, **232—233**, 237
Ноктюрны, ор. 15 — 118, 241, **266**, 392
Ноктюрн, ор. 15 № 1, F-dur — **267**
Ноктюрн, ор. 15 № 2, Fis-dur — 216, 227, 237, **267—268**
Ноктюрн, ор. 15 № 3, g-moll — **223**, 224, 237, **268—269**, 294
Ноктюрны, ор. 27—392
Ноктюрн, ор. 27 № 1, cis-moll — 226, 234, 237, 264, **282**, 331
Ноктюрн, ор. 27 № 2, Des-dur — 234, 267, 281, **283**, 354
Ноктюрны, ор. 32 — 118, **290**, 393
Ноктюрн, ор. 32 № 1, H-dur — 218, 232, 234, 288, **290**
Ноктюрн, ор. 32 № 2, As-dur — 221, 237, **290**
Ноктюрны, ор. 37 — 118, **297—298**, 394
Ноктюрн, ор. 37 № 1, g-moll — 237, **298**, 393
Ноктюрн, ор. 37 № 2, G-dur — 237, 273, 277, **298**, 299, 393
Ноктюрны, ор. 48 — 394
Ноктюрн, ор. 48 № 1, c-moll — 192, 227, 234, 237, 251, 289, **310**, **324—326**, 331
Ноктюрн, ор. 48 № 2, fis-moll — 223, 313, **326**, 331
Ноктюрны, ор. 55 — **340**, 395
Ноктюрн, ор. 55 № 1, f-moll — 227, 237, 250, 290, **340**
Ноктюрн, ор. 55 № 2, Es-dur — 234, 237, **340—341**
Ноктюрны, ор. 62 — **350**, 395
Ноктюрн, ор. 62 № 1, H-dur — 237, 240, 349, **350**.
Ноктюрн, ор. 62 № 2, E-dur — 324, **350—351**
Ноктюрн, ор. 72 № 1, e-moll — **212—213**, 231, 244, 251, 390

Песня «Весна» — 393
Песня «Воин» — **228**, **391**
Песня «Грустная река» — 391
Песня «Гулянка» — 189, **228**, 391
Песня «Двоякая кончина» — 299, 395
Песня «Желание» — 189, 190, **228**, 390
Песня «Жених» — 275, 391
Песня «Литовская песня» — 391
Песня «Мелодия» — 161, **352**, 396
Песня «Моя милая» — 189, 296, 393
Песня «Перстень» — 296, 329, 392
Песня «Польская погребальная песня» — XVIII, **252**, 282, 306, 308, 392
Песня «Посол» — 391
Песня «Пригожий хлопец» — 329, 394
Песня «Прочь с глаз моих» — **228**, 391

Полонез (без опуса), g-moll — 18, **207—208**, 389
Два полонеза (без опуса) — 208, 389
Полонез (без опуса), As-dur — 208, 389
Полонез (без опуса), gis-moll — 208, 389
Полонез (без опуса), b-moll — 208, 389
Полонез (без опуса), Ges-dur — 390
Полонез (без опуса), cis-moll — 208
Полонез для виолонч. и ф. п., ор. 3. C-dur — 52, 118, 214, 218, **225**, 226, 286, 390, 392
Полонез, ор. 22, Es-dur — 87, 158, 216, **225—226**, 231, 239, 268, 390, 392
Полонезы, ор. 26 — 392
Полонез, ор. 26 № 1, cis-moll — 234, **266**, 287, 338, 379
Полонез, ор. 26 № 2, es-moll — XVIII, **277—278**, 282, 321, 326, 379
Полонезы, ор. 40 — 109, 114, **301**, 393, 394
Полонез, ор. 40 № 1, A-dur — 225, **301**
Полонез, ор. 40 № 2, c-moll — 237, 281, **301—302**, 333
Полонез, ор. 44, fis-moll — 189, 227, 240, 289, 300, **321—322**, 324, 326, 327, 333, 394
Полонез, ор. 53, As-dur — 211, 216, 225, 240, 289, 301, 332, **333**, 339, 361, 395
Полонез-фантазия, ор. 61, As-dur — XVIII, 216, 218, 261, 281, **348—350**, 381, 395
Полонез, ор. 71 № 1, d-moll — 212, **213**, 218, 219, 236, 244, 390
Полонез, ор. 71 № 2, B-dur — **218—219**, 244, 390
Полонез, ор. 71 № 3, f-moll — **226**, 390

Прелюд (без опуса), As-dur — 304, 392
Прелюды, ор. 28 — 105, 107, 109, **303—304**, **310**, 364, 393
Прелюд, ор. 28 № 1, C-dur — 237, 268, **305**
Прелюд, ор. 28 № 2, a-moll — 224, 240, **305**, 391
Прелюд, ор. 28 № 3, G-dur — 237, **305**, 349
Прелюд, ор. 28 № 4, e-moll — 227, 238, 274, 281, 304, **305**
Прелюд, ор. 28 № 5, D-dur — 237, 283, **305**, 309
Прелюд, ор. 28 № 6, h-moll — 237, **306**, 307
Прелюд, ор. 28 № 7, A-dur — 189, **306**
Прелюд, ор. 28 № 8, fis-moll — 227, 268, 303, **306**
Прелюд, ор. 28 № 9, E-dur — **306**
Прелюд, ор. 28 № 10, cis-moll — **306**, 307
Прелюд, ор. 28 № 11, H-dur — 211, **307**
Прелюд, ор. 28 № 12, gis-moll — 227, **307**
Прелюд, ор. 28 № 13, Fis-dur — 211, 237, **307**
Прелюд, ор. 28 № 14, es-moll — 223, 239, **307**
Прелюд, ор. 28 № 15, Des-dur — 237, 265, 306, **307—308**, 322
Прелюд, ор. 28 № 16, b-moll — 261, 283, 305, **308**, 331, 364
Прелюд, ор. 28 № 17, As-dur — 237, 238, 240, 301, 307, **308—309**
Прелюд, ор. 28 № 18, f-moll — 234, 237, 251, 283, **309**
Прелюд, ор. 28 № 19, Es-dur — 223, 291, 307, **309**
Прелюд, ор. 28 № 20, c-moll — **309**, 383
Прелюд, ор. 28 № 21, B-dur — 237, **309—310**
Прелюд, ор. 28 № 22, g-moll — 288, **310**
Прелюд, ор. 28 № 23, F-dur — 273, **310**
Прелюд, ор. 28 № 24, d-moll — 68, 224, 234, 237, **251—252**, 264, 275, 289, 309, 310, 326, 354, 391
Прелюд, ор. 45, cis-moll — 223, 227, 304, **322**, 394

Рондо, ор. 1, c-moll — 27, 118, **209—212**, 389
Рондо, ор. 5, F-dur — XVIII, 189, 199, 208, 212, **216—218**, 223, 224, 242, 244, 267, 390, 392
Рондо, ор. 16, Es-dur — 211, 214, 218, 224, 241, 261, 264, **269—270**, 392
Рондо для двух ф-п., ор. 73, C-dur — 214, 215, **219**, 220, 390

Скерцо, ор. 20, h-moll — 118, 189, **274—277**, 278, 296, 300, 374, 392
Скерцо, ор. 31, b-moll — 150, 158, 218, 221, 225, 237, 269, 281, 286, **292—294**, 300, 379, 393
Скерцо, ор. 39, cis-moll — 109, 114, 238, 275, **300—301**, 379, 393, 394
Скерцо, ор. 54, E-dur — 211, 238, 275, 281, 289, **333—336**, 395

Соната, ор. 4, c-moll — XVIII, 218, **219—222**, 223, 236, 242, 244, 245, 246, 247, 275, 290, 314, 316, 390, 393
Соната, ор. 35, b-moll — XVIII, 111, 128, 192, 211, 218, 221, 225, 237, 245, 250, 251, 264, 275, 277, 289, 290, 300, **310—315**, 317, 321, 322, 327, 328, 332, 333, 337, 339, 340, 345, 356, 361, 374, 375, 381, 393, 394
Соната, ор. 58, h-moll — XVIII, 216, 218, 226, 234, 262, 265, 267, 273, 275, 281, 289, 331, 332, **336—339**, 341, 345, 346, 366, 367, 379, 395
Соната для ф-п. и виолончели, ор. 65, g-moll — 148, **345—346**, 395, 396

Тарантелла, ор. 43, As-dur — 237, 238, 264, 291, **320—321**, 356, 358, 381, 394

Трио для ф-п., скрипки и виолончели, ор. 8, g-moll — XVIII, **219**, 220, 236, 245, 261, 275, 390, 392

Фантазия, ор. 13, A-dur — XVIII, 53, 56, 186, **223—224**, 235, 244, 262, 390, 392
Фантазия, ор. 49, f-moll — 216, 220, 224, 240, 269, 283, 288, 289, **326—329**, 340, 346, 358, 366, 381, 394

Экоссезы, ор. 72, № **3 — 212**, 389
Экспромт, ор. 29, As-dur — 225, 232, 237, **290—291**, 293, 303, 340, 341, 393
Экспромт, ор. 36, Fis-dur — 250, 303, **317—318**, 339, 394
Экспромт, ор. 51, Ges-dur — 118, 227, 234, 273, 277, **329**, 394, 395
Экспромт-фантазия, ор. 66, cis-moll — 265, 290, **303**, 306, 393

Этюды, ор. 10 — 241, 248, **257—258**, 284, 315, 390, 392
Этюд, ор. 10 № 1, C-dur — 218, 242, **258—259**
Этюд, ор. 10 № 2, a-moll — 237, **259**, 262, 264, 287
Этюд, ор. 10 № 3, E-dur — 208, 240, **259—260**, 265, 315, 322
Этюд, ор. 10 № 4, cis-moll — 211, 225, **261**, 264
Этюд, ор. 10 № 5, Ges-dur — 224, 240, **261—262**
Этюд, ор. 10 № 6, es-moll — **262—264**, 265, 338
Этюд, ор. 10 № 7, C-dur — **264**, 265
Этюд, ор. 10 № 8, F-dur — 216, 225, 237, **264**
Этюд, ор. 10 № 9, f-moll — 251, **264**
Этюд, ор. 10 № 10, As-dur — 223, **265**
Этюд, ор. 10 № 11, Es-dur — 218, 234, **265—266**, 286
Этюд, ор. 10 № 12, c-moll — XVIII, 68, 211, **249—251**, 259, 264, **266**, 282, 290, 315, 326, 391
Этюды, ор. 25 — 248, **283—284**, 315, 393
Этюд, ор. 25 № 1, As-dur — 189, 218, 238, 265, 283, **284—285**, 305, 392
Этюд, ор. 25 № 2, f-moll — 237, 283, **285**, 392
Этюд, ор. 25 № 3, F-dur — 237, 264, **285**, 310
Этюд, ор. 25 № 4, a-moll — 234, 240, **285—286**
Этюд, ор. 25 № 5, e-moll — 237, **286—287**
Этюд, ор. 25 № 6, gis-moll — 223, 237, 240, 282, **287**
Этюд, ор. 25 № 7, cis-moll — 158, 218, 227, 246, 265, 266, 275, 281, 283, **287—288**, 290, 324, 381
Этюд, ор. 25 № 8, Des-dur — 273, **288**
Этюд, ор. 25 № 9, Ges-dur — 265, **288**
Этюд, ор. 25 № 10, h-moll — 227, 281, **288**
Этюд, ор. 25 № 11, a-moll — XVIII, 240, **289**, 294
Этюд, ор. 25 № 12, c-moll — 225, 237, **289—290**
3 этюда (без опуса):
f-moll — 237, 251, 303, **318—320**, 394
Des-dur — 220, 237, 290, **320**, 327, 394
As-dur — 218, **320**, 394

ПЕРЕЧЕНЬ
ВОСПРОИЗВЕДЕННЫХ В КНИГЕ ПОРТРЕТОВ, РИСУНКОВ И СКУЛЬПТУР, ИЗОБРАЖАЮЩИХ ШОПЕНА

№ п/п	Автор и дата выполнения	Примечания	Страница
		На отдельных листах	
1	Антон Кольберг (1848 г.)	Портрет маслом на холсте (не закончен). На обороте надпись: «Портрет Фредерика Шопена. Рисован с натуры в Париже в 1848 году Антоном Кольбергом». (Воспроизводится в цвете по книге L. Binental «Chopin»)	Фронтиспис
2	Тадеуш (Теофил) Квятковский	Рисунок карандашом	48
3	Пьер Виньерон (1833 г.)	Портрет гравирован Энгельманом. Издан в Париже М. Шлезингером	72
4	Жорж Санд (1838 г.)	Рисунок свинцовым карандашом. Выполнен на острове Майорка	112
5	Эжен Делакруа (1838 г.)	Часть двойного портрета маслом, изображавшего Жорж Санд и Шопена. Хранится в Париже в Лувре (подробно см. Ф. Шопен. «Письма», Москва, 1929. Приложения)	120
6	Франц Винтергальтер (1847 г.)	Рисунок карандашом. Шопен считал эту зарисовку удачной. (Письмо от 8 июня 1847 г.)	136
7	Ари Шеффер (1847 г.)	Портрет маслом (не закончен). Погиб от пожара в Варшаве в 1863 г. (В письме от 8 июня 1847 г. Шопен сообщает, что он позирует Шефферу и портрет подвигается)	162
8	П. Рейер	Гравюра резцом. Раскрашена позднее. (Из собраний Гос. Эрмитажа)	184
		На титульных листах	
9	Неизвестный художник	Гравюра по барельефу работы А. Бови	I
10	Тадеуш Квятковский	Рисунок пером	1
11	Киприян Норвид	Рисунок пером	177
12	Франц Винтергальтер	Рисунок	387
13	А. Гау	В тексте Картина маслом, изображающая Шопена ребенком за роялем, в окружении воспитанников пансиона его отца (Лондонская национальная галлерея)	18
14	А. Олешинский (1824 г.)	Акварель	33
15	Амброзий Мирошевский (1827 г.)	Портрет маслом, изображающий Шопена юношей (находился в частном собрании в Варшаве)	36
16	Генрих Семирадский	Фрагмент картины маслом, изображающей Шопена за роялем у Антона Радзивилла в Познани (поместье Антонин)	83
17	Мария Водзинская (1836 г.)	Литография с подписью Водзинской и посвящением портрета родителям Шопена	91
18	Иотценбергер (1838 г.)	Рисунок с подписью: «Париж, октябрь, 1838 год»	103
19	Киприян Норвид	Зарисовка музыкального вечера у М. Чарторыской. На переднем плане Шопен	139
20	Излер (1840 г.)	Камея на агате	141
21	Неизвестный художник	Портрет маслом. Из частного собрания в Париже	155
22	Жан-Батист Клезенже (1849 г.)	Посмертная маска	172
23	Тадеуш Квятковский (1849 г.)	Шопен в гробу. Зарисовка литографирована неизвестным художником	173
24	Л. Штейнман	Бронзовый барельеф. Поднесен Балакиреву в день открытия им памятника Шопену в Желязовой Воле (14 октября 1894 г.). Барельеф хранится в Ленинградской государственной консерватории	175
25	Жан-Батист Клезенже	Бюст Шопена (мрамор)	181

№ п/п	Автор и дата выполнения	Примечания	Страница
26	Дагерротип (1849 г.)	Единственная фотография Шопена. Найдена в архиве Лейпцигского издательства «Breitkopf und Härtel»	195
27	Маурир	Фрагмент групповой литографии с изображением композиторов — современников Шопена	198
28	М. Фаянс	Рисунок литографским карандашом	201
29	Жан-Батист Клезенже	Барельеф, установленный на памятнике Шопену в Париже на кладбище Пер-Лашез	205
30	А. Дюваль	Рисунок литографским карандашом	227
31	Эжен Делакруа (1838 г.)	Рисунок карандашом	233
32	А. Бови	Барельеф	241
33	Франц Лист (1879 г.)	Рисунок пером	243
34	Франц Винтергальтер (1847 г.)	Рисунок пером	263
35	Ф. Дитрих	Гравюра	282
36	Я. Татаркевич (1850 г.)	Бюст (мрамор)	295
37	Людвиг Михалек	Гравюра резцом	311
38	А. Леман	Рисунок карандашом	319
39	Неизвестный художник	Гравюра на дереве	325
40	Станислав Штаттлер	Копия с портрета работы Ари Шеффера, выполненная для Марцелины Чарторыской	365

ПЕРЕЧЕНЬ ПОРТРЕТОВ, ВОСПРОИЗВЕДЕННЫХ В КНИГЕ

	Стр.
Балакирев М. А.	375
Беллини Винченцо	133
Берлиоз Гектор	78
Бродзинский Казимир	45
Гарсия Полина (Виардо)	118
Гейне Генрих	82
Гжимала Войцех	139, 170
Глинка М. И.	370
Гуммель Иоганн	48
Делакруа Эжен	119
Живный Адальберт	16
Залесский Богдан	44
Калькбреннер Фридрих	73
Каменский Мацей	39
Каталани Анжелика	165
Квятковский Тадеуш	170
Кольберг Оскар	185
Костюшко Тадеуш	7
Красинский Зигмунд	162
Курпинский Кароль	38
Кюи Ц. А.	373
Лелевель Иоахим	44
Линд Женни	153
Линде Самуил	22
Лист Франц	81
Мейербер Джиакомо	131
Мендельсон-Бартольди Феликс	92
Мицкевич Адам	35
Мохнацкий Маврикий	45
Нурри Адольф	110
Огинский Михаил	40
Потоцкая Дельфина	85
Радзивилл Антон	29
Рахманинов С. В.	383
Римский-Корсаков Н. А.	379
Рубинштейн А. Г.	380
Санд Жорж	99, 117
Серов А. Н.	371
Словацкий Юлий	228
Стасов В. В.	372
Стефани Ян	39
Стирлинг Джен	152
Тальберг Сигизмунд	65
Телеффсен	139
Фильд Джон	84
Франкомм Огюст	139
Чарторыская Марцеллина	159
Черни Карл	49
Шопен Николай	9
Шопен Юстина	10
Шопен Изабелла	19
Шопен Людвика	166
Шопен Эмилия	19
Шуман (Вик) Клара	93
Шуман Роберт	93
Эльснер Иосиф	25

ГЛАВНЕЙШАЯ ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА О ШОПЕНЕ

A. Alexs, Fryderyk Chopin, Jego życie i dzieła, Warszawa, 1901.
A. Audley, Frédéric Chopin, Sa vie et ses oeuvres, Paris, 1880.
H. Barbedette, Chopin, Essai de critique musicale, Paris, 1861.
H. Bidou, Chopin, Paris, 1925.
L. Binental, Chopin, Dokumente und Erinnerungen aus seiner Heimatstadt, Leipzig, 1932 (перевод с польского A. von Guttry).
H. Blaze de Bury, Musiciens contemporains, Paris, 1856.
В. Богданов-Березовский. Шопен. Ленинград, 1935.
Dr. Ludwik Bronarski, Harmonika Chopina, Warszawa, 1935.
Н. Венкстерн, Жорж Санд, Москва, 1933.
Comte Wodzinski, Les trois romans de Fr. Chopin, Paris, 1886.
Dr. Br. Wójcik-Keuprulian, Melodyka Chopina, Lwów, 1930.
Emile Vuillermoz, La vie amoureuse de Chopin, Paris, 1927.
Ed. Ganche, Fr. Chopin, Sa vie et ses oeuvres, Paris, 1913 (и 1937).
Ėd. Ganche, Dans le souvenir de Fr. Chopin, Paris, 1925.
Ėd. Ganche, Voyages aves Fr. Chopin, Paris, 1934.
Г. Гейне, Собр. соч., СПБ, 1899, т.т. 4—5.
M. C. Gillington, A day with Fr. Chopin. London.
Игорь Глебов, Шопен, Москва, 1922.
Л. К. Давыдова, Ф. Шопен, СПБ, 1892.
E. Delacroix, Lettres, Paris, 1878.
E. Delacroix, Journal, Tome I, Paris, 1893.
M. Karasowski, Młodość Fr. Szopena. Warszawa, 1869.
M. Karasowski, Fr. Chopin. Dresden, 1878.
Wladimir Karénine, George Sand, Tome III, Paris, 1912.
M. Karłowicz, Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie, Warszawa, 1904.
J. Kleczyński, O wykonywaniu dzieł Szopena, Warszawa, 1879.

J. Kleczyński, Chopin's grössere Werke, Leipzig, 1898.
R. de Koczalski, Fr. Chopin, Paris (или немецкое издание — Leipzig, 1909).
Ц. Кюи. Высказывания о Шопене в критических статьях.
La Mara, Musikalische Studienköpfe, Leipzig, 1868.
Hugo Leichtentritt, Analyse der Chopin'schen Klavierwerke (2 тома), Berlin, 1921—1922.
Г. Лейхтентритт, Ф. Шопен, Москва, 1930. (H. Leichtentritt, Fr. Chopin, Berlin. 1920.)
W. von Lenz, Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit, Berlin, 1872.
Listy Fryderyka Chopina, Warszawa, 1937, Zebrał dr. H. Opieński.
F. Liszt, F. Chopin, Paris, 1852.
Ф. Лист, Ф. Шопен, Москва, 1936.
A. Marmontel, Les pianistes célèbres, Silhouettes et Medaillons, Paris.
A. Marmontel, Histoire du piano, Paris, 1885.
Fr. Niecks, Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker (перев. с англ.), Leipzig, 1890.
Henryk Opieński, Chopin, Warszawa, 1909.
H. Opieński, La musique polonaise, Paris, 1918.
J. J. Paderewski, Chopin, Varsovie, 1926.
Вячеслав Пасхалов, Шопен и польская народная музыка («Музыкальный современник», 1916, №№ 1—4, 1917, №№ 7—8). Вяч. Пасхалов, Шопен и польская народная музыка, Музгиз, 1949.
Piędziesięciolecie śmierci Fr. Chopina (специальный номер «Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne» от 3/15 октября 1899 г., Варшава).
M. Plaisant, Chopin, Paris, 1926.
Elie Poirée. Chopin, Paris (серия «Les musiciens célèbres»).
A. Poliński, Dzieje muzyki polskiej w zarysie, Lwów, 1907.
A. Poliński, Chopin, Kijów, 1914.
John F. Porte, Chopin the composer and his music, London (1934?).
Гюи де Пурталес, Шопен, Москва — Ленинград, 1928.
Б. Пшибышевский, Шопен (статья в БСЭ).
С. Пшибышевский. «Шопен и народ», «Шопен и Ницше» (Полное собр. соч., том V, Москва. 1905).
E. Redenbacher, F. F. Chopin, Leipzig, 1911.
«La Revue Musicale» Paris, Dècembre 1931 (номер, посвященный Шопену).
А. Рубинштейн, Музыка и ее представители, Москва, 1892.
G. Sand, Histoire de ma vie, Tome X, Paris, 1856.
G. Sand, Correspondance. Tomes II et III, Paris, 1882.
G. Sand, Lucrezia Floriani, Paris, 1869.
G. Sand, Un hiver à Majorque, Paris, 1869.
А. Серов. Высказывания о Шопене в критических статьях.
Albert Sowinski, Les musiciens polonais et slaves (dictionnaire biographique), Paris, 1857.
Robert Spies, Die 24 Präludien von Chopin (in Zeichnungen), München, 1912.
В. В. Стасов, О некоторых формах нынешней музыки (Собр. соч., том. III, СПБ, 1894).

Adolf Strzelecki, Z życia Chopina, Szkic z profilu, Warszawa, 1903.
Г. Тимофеев, Фредерик Шопен, СПБ, 1899.
F. Fétis. Biographie universelle des musiciens, 2-е издание. Paris, 1861, Tome II.
W. H. Grattan Flood, J. Field of Dublin inventor of the nocturne, Dublin, 1920.
J. C. Hadden, Chopin, London, 1903.
W. H. Hadow, Fr. Chopin (в «Studies in modern music», London, 1895).
Ferd. Hoesick, Fryderyk Chopin, Zarys biograficzny, Petersburg, 1899.
F. Hoesick, Chopin, Życie i twórczość, Warszawa, 1910—1911 (3 тома).
How Chopin played. Edith. J. Hipkins, London, 1937.
Н. Ф. Христианович, Письма о Шопене, Шуберте и Шумане, Москва, 1876.
James Huneker, Chopin. The man and his music, London, 1901.
B. Scharlitt, F. Chopin's gesammelte Briefe, Leipzig, 1911.
Chopin—Hefte (журнал «Die Musik», Berlin, 1908—1910).
Ф. Шопен, Письма. Перевод А. Гольденвейзер, Москва, 1929.
Dr. J. Schucht, Friedrich Chopin und seine Werke, Leipzig, 1879.
R. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig, 1854.
Zdislas Jachimecki, Frédéric Chopin et son oeuvre, Paris, 1930.
Zdisław Jachimecki, Musyka w Polsce, Lwów, 1907.

Подбор иллюстративных материалов произведен в фондах Государственной ордена Трудового Красного Знамени публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории им. Римского-Корсакова, Государственного научно-исследовательского института театра и музыки, Государственного Русского музея и Государственного Эрмитажа.

Zbiory dawna wiązania I. F. C.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие IX
От автора XVII

Часть первая ЖИЗНЬ

Глава первая. 1787—1815 3
Глава вторая. 1816—1825 15
Глава третья. 1825—1826 27
Глава четвертая. 1827—1830 43
Глава пятая. 1830—1831 59
Глава шестая. 1831—1832 69
Глава седьмая. 1833—1837 87
Глава восьмая. 1836—1838 97
Глава девятая. 1838—1842 105
Глава десятая. 1842—1843 123
Глава одиннадцатая. 1843—1847 135
Глава двенадцатая. 1847—1848 145
Глава тринадцатая 1848—1849 161

Часть вторая ТВОРЧЕСТВО

Глава первая. Шопен и фольклор 179
Глава вторая. Творческий облик Шопена 193
Глава третья. Творческий путь Шопена (первый период) 207
Глава четвертая. Творческий путь Шопена (второй период) 249
Глава пятая. Творческий путь Шопена (третий период) 317
Глава шестая. Шопен и его исказители 363
Глава седьмая. Шопен и русские музыканты 369

Приложения

Даты жизни и творчества Шопена 389
Указатель сочинений Шопена 397
Перечень воспроизведенных в книге портретов, рисунков и скульптур, изображающих Шопена 402
Перечень портретов, воспроизведенных в книге 405
Главнейшая использованная литература о Шопене 406

Редактор
И. Л. Гусин

*

Подбор иллюстративных материалов,
художественная и техническая редакция
Ю. Ф. Слепяна

*

Корректор
Р. С. Голубовская

*

Книга набрана, отпечатана
и переплетена в типографии № 2
Управления издательств и полиграфии
Исполкома Ленинградского
городского Совета

*

Трехцветные автотипии и фототипии
отпечатаны в 21-й типографии
им. Ив. Федорова Главполиграфиздата

*

Подписано к печати 11/VIII 1949 г. М-24207
Тираж 8.000 (1151—6151) Объем 54 п. л. + 8 вклеек
Уч.-изд. л. 29,26 Бумага 82×108 см. Заказ 4400
Цена 32 руб.

14



499
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina



ФРЕДЕРИК ШОПЕН

1810–1849