L. Nuovo Cronin

КЛАССИКИ МИРОВОЙ МУЗЫКИ

Л. МАЗЕЛЬ

Ф. ШОПЕН

Zbiory Słowa Wyższego
I. F. 649

МУЗГИЗ 1·9·4·7
МОСКВА—ЛЕНИНГРАД

Классики мировой музыки

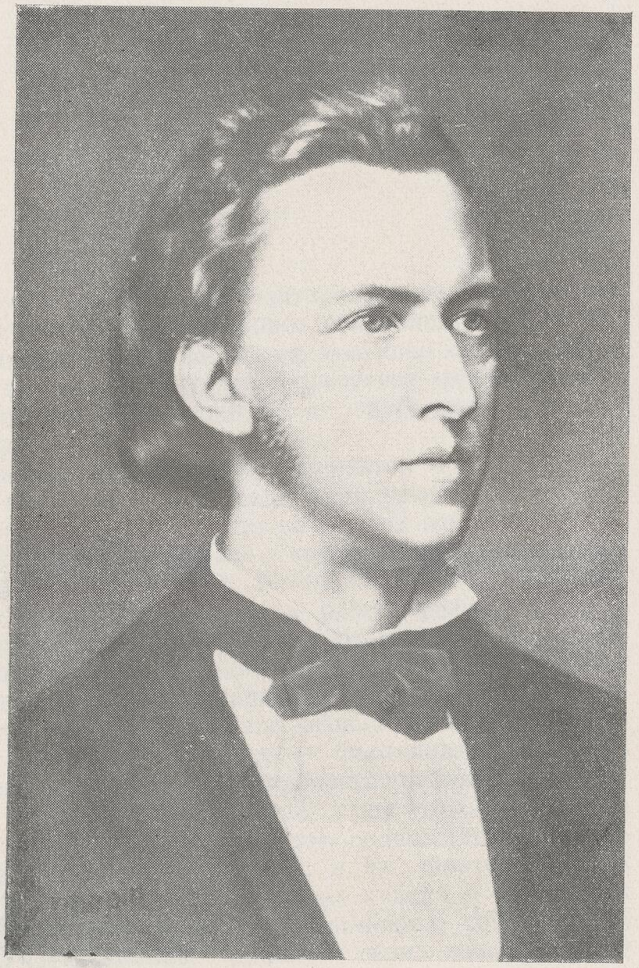
Л. МАЗЕЛЬ

Ф. ШОПЕН

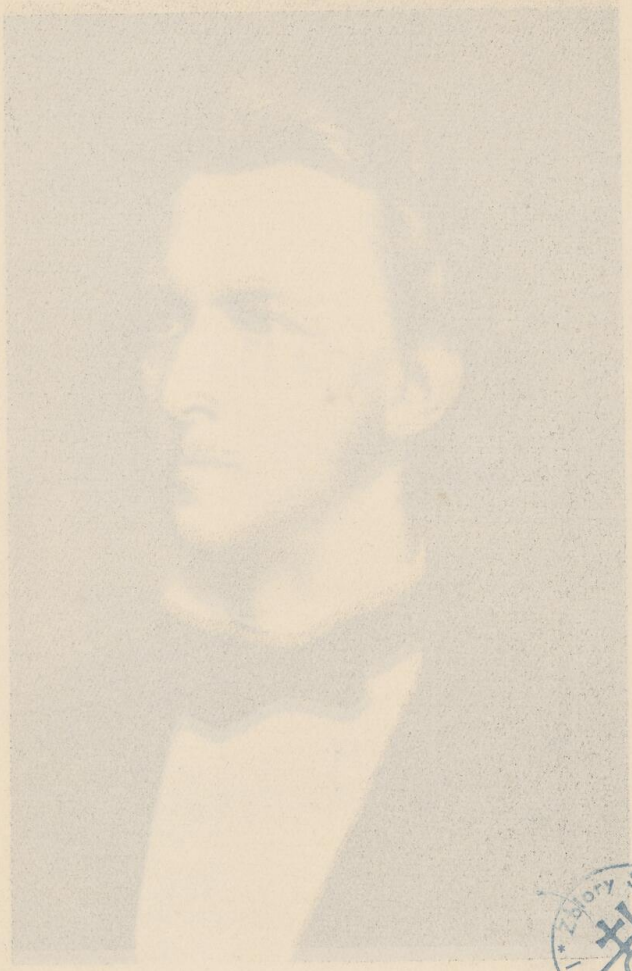
sygn. 649
akc. bm/1951

Słowackiego 49

Государственное Музыкальное Издательство
Москва 1947 Ленинград



Ф. Шопен



Library Stowa
I.F.C. PL

Немного есть композиторов, чье творчество причисляется к величайшим сокровищам мирового искусства и в то же время доступно самым широким кругам слушателей, пользуется мировой популярностью в подлинном и глубоком значении слова.

Гениальный польский композитор Фредерик Шопен занимает даже среди этих наиболее счастливых композиторов место во многих отношениях исключительное. Другие крупнейшие композиторы прошлого — Моцарт, Бетховен, Глинка, Чайковский — проявили себя в разнообразных жанрах и формах музыки, писали произведения большого масштаба — симфонии, оперы. Шопен же стоит в одном ряду с названными гениями, несмотря на то, что он почти всецело ограничился творчеством для одного инструмента — фортепиано, и притом преимущественно произведениями небольшого объема. Он, как никто другой, умел сказать многое в малом, выразить большое содержание в скромных по масштабу формах; а из фортепиано он извлек такое богатство ярких красок и тончайших оттенков, что оно как бы заменило собой целый оркестр, сохранив, однако, свои специфические свойства, как инструмента камерного, интимного.

Известно также, что наибольшей популярностью у широких кругов слушателей пользуется музыка вокальная: живое дыхание человеческого голоса и связь со словом делают музыку более непосредственно воздействующей и доступной. Шопен же оказался одним из самых популярных и непосредственно воздействующих композиторов, несмотря на то, что почти не писал вокальных сочинений. Он придал фортепиано свойства не только оркестра, но и человеческого голоса; а мелодичность многих фортепианных произведений Шопена такова, что их хочется петь; и они действительно нередко поются в концертах, а также исполняются в переложении для скрипки и виолончели — инструментов более певучих, чем фортепиано. Пусть при этом музыка Шопена теряет некоторую долю своего очарования (подобно стихам при переводе на другой язык), но самый факт таких переложений — лишнее свидетельство необыкновенной мелодичности шопеновских произведений.

Далее, в отличие от многих современных Шопену композиторов (Берлиоз, Лист, отчасти Шуман), Шопен не писал программной музыки, то-есть не связывал своих произведений с какими-либо определенными литературными сюжетами, философско-поэтическими идеями и т. п. Но музыкальные образы Шопена настолько одухотворенно-выразительны и в то же время осязательны, картинны, что по отношению ко многим его произведениям хочется дать литературно-поэтическое истолкование, как говорят, «присочинить к произведению программу». И творчество Шопена чаще подвергается со стороны биографов и критиков такого рода «толкованиям-разгадкам», чем творчество других композиторов. Пусть далеко не все такие истолкования удачны (да и самый подход

к этому вопросу не всегда правилен), но факт непрекращающихся попыток этого рода свидетельствует лишний раз об особой, непосредственно-ощутимой конкретности шопеновских образов.

И, наконец, последнее. Шопен не цитирует в зрелых своих сочинениях подлинных образцов польской народной музыки. Известно также, что, несмотря на все советы соотечественников, он так и не увлекся идеей создания оперы на польский национально-исторический сюжет. И тем не менее, оставаясь инструментальным, непрограммным композитором, пользующимся общеевропейскими приемами письма, Шопен — как по музыкальному языку и общему колориту своих произведений, так и по их основным образам и идеям — является глубоко национальным композитором, творчество которого необычайно прочно связано с характером, мыслями и чаяниями его народа и с историческими судьбами его родины.

Быть может, по своему национально-общественному значению творчество Шопена в известном отношении даже не имеет себе равных: трудно назвать другого композитора, на долю которого выпала бы великая честь быть, подобно Шопену, вот уже в течение целого столетия безусловно главным и общепризнанно-ярчайшим представителем культуры своей страны и духа своего народа перед всем миром.

* * *

Фредерик Шопен родился 22 февраля 1810 года в Желязовой Воле — имении графа Скарбек — под Варшавой. Отец его — Николай Шопен, француз (происходящий из семьи учителя), приехал еще совсем молодым человеком из Франции в Варшаву и вскоре стал одним из популярных пре-

подавателей иностранных языков. Он живо интересовался общественной жизнью Польши и вступил в ряды Народной гвардии, боровшейся за независимость страны в период ее так называемого «Третьего раздела» (1794). Позднее он занял место домашнего учителя в семье графа Скарбек и поселился в его имении. Здесь он женился в 1806 году на дальней родственнице Скарбек — Юстине Крыжановской. Кроме Фредерика, у Шопена были три дочери: Людовика (на три года старше Фредерика), Изабелла и Эмилия (моложе Фредерика; Эмилия рано умерла от туберкулеза).

Вскоре после рождения Фредерика вся семья переехала в Варшаву, где Николай Шопен получил место преподавателя французского языка в Варшавском лицее и, кроме того, открыл небольшой пансион для воспитанников этого лицея. Лето семья обычно проводила в Желязовой Воле.

Родители Шопена были людьми музыкальными. Отец играл на скрипке и флейте, мать играла на фортепиано и пела. Музыкальная одаренность Шопена проявилась чрезвычайно рано — он был, подобно Моцарту, вундеркиндом. Его дарование не могло остаться незамеченным в такой семье, и он сразу попал в руки хороших преподавателей. Первым учителем Шопена по фортепиано был Войцех Живный, добросовестный педагог, прививший Шопену любовь к классикам — Баху, Моцарту. Семи лет Шопен уже был любимцем аристократических салонов Варшавы и впервые выступил в публичном концерте. К этому же времени относится и издание одного из детских композиторских опытов Шопена («Полонез»).

Музыкальные занятия Шопена не шли в ущерб его общему развитию. Шопен отличался, несмотря на слабость здоровья, большим трудолюбием;

он, в частности, много работал над своим общим образованием и в 1826 году успешно окончил Варшавский лицей, в котором преподавал его отец. После этого он поступил в Высшую варшавскую музыкальную школу в класс композиции Иосифа Эльснера — видного и культурного польского композитора и теоретика, советами которого Шопен пользовался и до поступления в Высшую музыкальную школу. Эльснер разгадал гений Шопена, сумел найти правильный путь его воспитания и оказал на развитие Шопена благотворное влияние.

Музыкальная жизнь Варшавы того времени была довольно оживленной, и Шопен мог услышать в хорошем исполнении многие из лучших произведений мировой музыкальной литературы. В Варшаве выступали выдающиеся виртуозы. Исключительно сильное впечатление произвела на Шопена игра гениального итальянского скрипача Никколо Паганини, давшая толчок творческой фантазии Шопена и, в частности, повлиявшая на виртуозно-техническую сторону его произведений.

Однако, наиболее глубокие музыкальные впечатления детских и юношеских лет Шопена связаны с польской народной музыкой. Он с увлечением слушал ее в Желязовой Воле, во время загородных поездок, в имениях своих товарищей по лицею. Эти впечатления стали основой творчества Шопена. Он живо хранил их все долгие годы, которые ему впоследствии пришлось провести вдали от родины.

Польская народная музыка отличается большим богатством и своеобразием. Многими своими чертами она близка музыке русской, украинской, белорусской. Сюда относится широкая, мягкая, задушевная напевность мелодий, богатство и своеобразие ладов и звукорядов, большая роль вариаци-

онного метода развития. Вместе с тем польская народная музыкальная культура обладает и своими ясно выраженными специфическими особенностями, отличающими ее, несмотря на наличие многих общих черт, от русской народно-музыкальной культуры. Так, в польской народной музыке исключительно важную роль играет танцовальный элемент. Песня почти всегда неразрывно связана с танцем. Отсюда ее ритмическая острота, ее сочетающаяся с напевностью подвижность. Далее, польская музыка преимущественно одноголосна, тогда как в русской народной музыке очень большое значение имеет принцип многоголосия. Наконец, в польской музыке очень важную и самостоятельную роль играет инструментальный элемент, что определяет, в частности, преобладание инструментальных типов вариирования.

Основные свойства польской народной музыки нашли в творчестве Шопена необычайно яркое отражение. Это относится не только к мазуркам, где соответствующие черты наиболее непосредственно очевидны, а ко всему творчеству Шопена, ко всем элементам его музыкального языка: к острой и изысканной ритмике, к ладовому своеобразию, к роли вариационного принципа и, прежде всего, к мелодике, отличающейся сочетанием песенной широты с подвижностью и изменчивостью.

Для формирования Шопена как художника очень большое значение имела, помимо чисто музыкальных впечатлений, вся общественная и культурная атмосфера Варшавы 20-х годов прошлого столетия — эпохи, когда, после потрясений наполеоновских войн, Польша готовилась к возобновлению борьбы за восстановление своей недавно утраченной государственной независимости. Ленин

писал, что тогда «революционною была именно Польша в целом, не только крестьянство, но и масса дворянства»[1]. И Шопен был воодушевлен теми же высокими патриотическими национально-освободительными идеями, которые владели умами всей передовой польской молодежи. Большое влияние оказала на Шопена польская романтическая литература и поэзия тех лет (Мицкевич, Бродзинский, Словацкий, Залесский, Витвицкий и др.), с некоторыми представителями которой Шопен находился в личном дружеском общении. Многое в содержании и форме произведений Шопена навеяно этой поэзией. Известно, в частности, влияние образов и сюжетов баллад Мицкевича на баллады Шопена.

По окончании Высшей музыкальной школы (1829) Шопен — уже сложившийся артист — совершил поездку в Вену — один из крупнейших музыкальных центров того времени, город, в котором совсем незадолго до этого жили и творили Бетховен, Шуберт. В Вене Шопен выступал со своими произведениями и имел огромный успех, несмотря на то, что его исключительно тонкая и деликатная игра настолько разнилась от бравурной манеры исполнения тогдашних виртуозов, что показалась многим недостаточно сильной, слишком тихой. После возвращения Шопена в Варшаву стало очевидно, что дальнейшее развитие его дарования требует атмосферы крупнейших европейских столиц. Был решен вопрос о более длительном пребывании Шопена за границей. Отъезд долго откладывался и, наконец, состоялся в ноябре 1830 года.

Среди произведений Шопена варшавского пе-

[1] „Национальный вопрос в нашей программе". Ленин. Собр. сочинений, т. V, стр. 340.

риода значительное место занимают сравнительно крупные пьесы концертного типа (фантазия на польские темы ор. 15, Краковяк с оркестром ор. 14, Рондо а ля мазур ор. 5), являющиеся как бы непосредственным откликом гениального музыканта на впечатления от польской народной музыки и концертной жизни Варшавы. В этих пьесах Шопен сочетает использование мелодий народного характера (а в фантазии на польские темы — подлинных городских польских песен) с блестящими виртуозно-техническими моментами. Ценность этих пьес в их свежести, ощущении большой жизненной энергии, в ярко и непосредственно выраженной народности. Однако сочетание народных и виртуозно-технических элементов в них не всегда вполне органично, и эти элементы еще не подчинены в достаточной степени творческой индивидуальности композитора. В этот период творчества бо́льший художественный интерес представляют произведения, где задача такого сочетания не ставится: с одной стороны, ранние мазурки Шопена, в которых своеобразно преломленные народные элементы не подвергаются виртуозно-технической обработке, с другой стороны, ряд произведений (не связанных непосредственно с чертами народной музыки), виртуозно-технические моменты которых наполняются глубокой индивидуальной выразительностью (например, вариации ор. 2 на гему из «Дон-Жуана» Моцарта, по поводу которых Шуман воскликнул в своей рецензии: «Шляпы долой, господа, перед вами гений!»).

Наиболее яркими и значительными из ранних произведений Шопена, как бы подытоживающими варшавский период его творчества и уже отличающимися вполне сложившимися и ясно выраженными свойствами индивидуального языка и стиля

Шопена, являются два концерта—фа-минор (ор. 21) и ми-минор (ор. 11), написанные в 1829 и 1830 годах. Не лишенные некоторых тонко претворенных черт польской народной музыки (например, главная тема финала концерта фа-минор представляет по своему ритмическому характеру народный танец мазур), концерты эти замечательны прежде всего тем, что их виртуозно-техническая сторона— в отличие от поверхностных блестящих концертных пьес многих современных Шопену композиторов-пианистов — всецело подчинена задачам воплощения высоко-поэтических музыкальных образов и является лишь средством раскрытия художественного замысла. Во многом концерты Шопена близки концертам Моцарта. В них сказываются также некоторые более непосредственные влияния Гуммеля — серьезного пианиста и композитора, пользовавшегося в те годы большой известностью, — но эти влияния творчески претворены гением Шопена. Общий тон концертов преимущественно лирический. Однако и элементы драматического развития, столь характерного для последующих произведений Шопена, уже намечены в некоторых эпизодах концертов. Вообще же в ранний период творчества Шопена наиболее полно раскрылась именно лирическая сторона его дарования, проявившаяся, кроме концертов, в ряде небольших пьес (например, ноктюрн ми-минор, вальс си-минор).

Замечательная лирическая (медленная) часть концерта фа-минор навеяна чувством к молодой певице Констанции Гладковской — первому сильному увлечению 19-летнего Шопена. Чувством к Гладковской, повидимому, вдохновлен и концерт ми-минор.

Общий облик Шопена, сложившийся уже в молодые годы, характеризуется совершенно особым

сочетанием нервной впечатлительности, «хрупкости», романтической мечтательности с большой жизненной трезвостью, ясным пониманием своих задач и интересов, знанием людей, острой наблюдательностью. Еще мальчиком Шопен писал родным из имения одного из своих товарищей юмористические письма в форме своеобразной «газеты», сообщавшей разного рода сведения. Он очень удачно рисовал карикатуры, любил всевозможные шутливые проделки. Известен также его большой мимический талант, всегда производивший сильное впечатление на окружающих. В непосредственном общении с людьми и в письмах Шопен неизменно проявлял себя как живой, интересный и остроумный собеседник и корреспондент, воспитанный и аристократически сдержанный. Письма его из Вены изобилуют меткими наблюдениями и вместе с тем обнаруживают достаточно деловой подход к оценке собственных успехов, к переговорам с издателями, знакомствам в музыкальном мире и т. д. В то же время внутренняя душевная жизнь Шопена полна исключительного напряжения и глубоких волнений. После возвращения из Вены он мучительно переживает предстоящую длительную разлуку с родными и близкими, полон мрачных предчувствий, колеблется, откладывает отъезд за границу. Он пишет своему другу Войцеховскому: «...Не могу решиться окончательно установить день моего отъезда... мне кажется, что навсегда прощаюсь с моей родиной... как было бы мне тяжело увидеть у моего смертного одра вместо дорогих мне лиц моих родных равнодушного врача и наемного слугу!». Многими биографами описано трогательное прощание с друзьями, преподнесшими Шопену символический дар — серебряный кубок, наполненный родной землей.

INSTYTUT FRYDERYKA BIBLIOTEKA NARODOWY

Предчувствия не обманули Шопена: он навсегда покинул Польшу, в которой провел прекрасное детство и юность и находился в атмосфере исключительной любви и почитания со стороны своих соотечественников, законно гордившихся им и возлагавших на него такие большие надежды. Когда Шопен уже отъехал в почтовом дилижансе от Варшавы, у одного из предместий его встретил старый учитель Эльснер с консерваторским хором, исполнившим специально сочиненную Эльснером к этому случаю кантату.

Планы Шопена не отличались полной определенностью. Сначала он поехал в Вену, где провел восемь месяцев, а затем через Штутгарт направился в Париж. Через несколько недель после отъезда Шопена из Варшавы в Польше начались революционные волнения. Войцеховский, который был вместе с Шопеном в Вене, тотчас же выехал в Польшу, чтобы присоединиться к восставшим. Шопен также хотел вернуться, но родные и друзья удержали его от этого шага. С этого момента Шопена не покидают тревожные мысли о судьбе родины и близких. Он пишет Эльснеру: «С того дня, в который я узнал о событиях на родине и до настоящей минуты, я не знаю ничего, кроме беспокойных опасений и тоски. Мальфатти напрасно старается меня убедить в том, что каждый артист космополит. Даже, если бы это было так, то как артист я еще нахожусь в колыбели, а как поляк начал уже третье десятилетие...».

В Штутгарте Шопена застало потрясшее его известие о неудаче польского восстания. Сильное и непосредственное впечатление от этой вести послужило толчком к созданию трех гениальных трагических произведений: двух прелюдий — ля-минор и ре-минор, вошедших впоследствии в тет-

рядь прелюдий под №№ 2 и 24, и этюда до-минор, вошедшего в первую тетрадь этюдов (ор. 10) под № 12.

Прелюдия ля-минор полна безнадежного отчаяния. Скорбные и томительные фразы мелодии идут на фоне мрачных, вязких, диссонирующих звучаний сопровождения, поразительных по своей новизне и смелости. Тоническое трезвучие (то-есть главный аккорд, определяющий тональность произведения и способный создать ощущение опоры, устойчивости, равновесия) тщательно избегается и звучит лишь один раз в самом конце произведения — прием, неведомый в те времена и ставший типичным лишь в музыке некоторых композиторов конца XIX и начала XX столетия.

Прелюдия ре-минор и этюд — произведения более широкого мелодического дыхания, необычайно сильные, бурные, порывистые. Этюд, полный стремительного движения, благородного негодования и гнева, часто называют революционным. Резкие восклицания мелодии, низвергающиеся пассажи и клокочущее движение сопровождения полны глубокой патетической выразительности, до которой никогда не поднимались фортепианные этюды предшественников Шопена, представлявшие собой лишь пьесы учебно-технического характера.

Во всех трех произведениях с огромной силой раскрывается драматическая сторона шопеновского дарования, которая еще не могла столь ярко проявиться в варшавский период творчества. Из более крупных сочинений к этой же группе драматических произведений относится законченное в Штутгарте первое скерцо Шопена (си-минор, ор. 20), а также первая баллада (соль-минор, ор. 23).

В Париж Шопен приехал осенью 1831 года. Сравнительно скоро он стал желанным гостем в светских салонах и модным преподавателем фортепиано. Известно, что в ту эпоху Париж был центром всей мировой культуры, центром передовой общественной мысли и искусства. Там жили и работали многие выдающиеся писатели и поэты, художники, композиторы, пианисты, певцы. Достаточно назвать писателей и поэтов: Гюго, Гейне, Жорж-Санд, Мюссе, Мицкевича, художника Делякруа, композиторов Берлиоза, Листа, Беллини, Мейербера, часто приезжавшего Мендельсона. Общим для этих художников (нередко объединяемых широким и несколько неопределенным понятием романтизма) является, при всех огромных различиях их направлений и индивидуальностей, именно то, что они были п е р е д о в ы м и художниками своего времени, искали новых форм и ярких красок для передачи сложных и многообразных явлений действительности, смело шли против отживших традиций, против академической рутины в искусстве. Шопен, который по содержанию и характеру своего творчества, конечно, примыкал к этому общему движению, быстро завязал обширный круг знакомств в художественном мире. Помимо многих музыкантов, Шопен встречался с Гейне, восторженно отзывавшемся о его игре и сочинениях, Мицкевичем, лекции которого по истории славянских литератур Шопен посещал. Известна относящаяся к более позднему времени многолетняя связь Шопена с Жорж-Санд, его дружба с Делякруа. Знакомства и связи Шопена в светском обществе, художественном мире, а также в польской колонии и кругах польской эмиграции были богаты и многообразны. Как и в детские и юношеские годы в Варшаве, гений Шопена нашел в Па-

риже наиболее благоприятные условия для своего развития и расцвета.

За первые годы пребывания в Париже (1832—1835) Шопен закончил, отделал и опубликовал целый ряд произведений, написанных в Варшаве, Вене, Штутгарте. Однако нового было создано сравнительно немного. Повидимому, это было время, когда Шопен, главным образом, впитывал те разнообразные впечатления, которые давала ему парижская жизнь, в частности, жизнь музыкальная: яркие драматические краски Большой Парижской Оперы (Мейербер), мелодическую кантилену итальянской оперы (Беллини, которого Шопен очень любил и ценил) и многое другое, обогатившее его творческую палитру. Зато в эти годы Шопен сравнительно часто выступал как пианист. Игра его была не только технически совершенна, но необычайно тонка, высоко поэтична, неповторимо индивидуальна и, как и его композиции, раскрывала новые свойства и возможности фортепиано. Одной из особенностей его исполнения была необычайная ритмическая гибкость, проявлявшаяся в свободных и капризных отклонениях от точного ритмического рисунка (так называемая игра rubato). Шопеновский стиль исполнения, равно как и его творчество, не только произвел большое впечатление, но и оказал сильное влияние на Листа, ставшего в недалеком будущем крупнейшим пианистом в мире.

Шопен был также одним из последних крупных представителей искусства импровизации, почти утерянного в наш век. Правда, он не выступал с импровизациями в публичных концертах (за исключением первой поездки в Вену), но часто и охотно импровизировал в тесном кругу друзей или в светском обществе. Вдохновенные

импровизации Шопена не могли быть, конечно, столь же отделанными и совершенными, как его законченные композиции, однако, по свидетельству некоторых современников, они нередко отличались еще большей смелостью и новизной.

Впоследствии Шопен все реже и реже принимал участие в концертах и ограничивался игрой в аристократических салонах.

Несмотря на огромный успех, Шопену, как и всякому передовому художнику в буржуазном мире, приходилось иногда, так или иначе, ощущать свое социальное неравенство по отношению к представителям родовой и денежной аристократии и отстаивать свое достоинство артиста перед разного рода знатными и богатыми людьми, для которых искусство было лишь предметом роскоши и которые обычно приглашали Шопена только для того, чтобы преподнести гостям после обеда его игру в качестве изысканного десерта. Пришлось Шопену и более серьезным образом почувствовать значение социальных различий и силу сословных предрассудков. В 1836—1837 годах постепенно расстроилась намечавшаяся его женитьба на сестре товарища детских лет Марии Водзинской — развитой и музыкальной девушке, не лишенной композиторских способностей, и горячей поклоннице Шопена: ее отец — родовитый польский магнат — не был склонен выдать дочь за музыканта, хотя бы и знаменитого, но живущего исключительно на свой заработок (другой — пожалуй, не менее существенной — причиной были опасения матери Водзинской в связи с появившимися в то время у Шопена симптомами туберкулеза).

С 1835—1836 годов творческая деятельность Шопена вновь заметно усиливается. Некоторые произведения этих лет так или иначе связаны с

образом Водзинской. Это посвященный и подаренный Водзинской вальс ор. 69 № 1 (издан после смерти Шопена), написанный в сентябре 1835 года в Дрездене, где Шопен встретился с Водзинскими на обратном пути из Карлсбада в Париж (он возвращался после свидания со своими лечившимися на водах родителями; посещать Варшаву Шопен, как человек, тесно связанный с польскими эмигрантскими кругами, опасался по политическим соображениям). Чувством к Водзинской навеяны, повидимому, два замечательных ноктюрна ор. 27 (до-диез минор и ре-бемоль мажор), созданные по возвращении в Париж. Среди написанных вскоре этюдов, вошедших затем во вторую тетрадь (ор. 25), один (№ 2, фа-минор) рассматривается биографами как «портрет» Марии Водзинской.

В ноябре 1835 года Шопен впервые тяжело захворал и во время этой болезни написал свой знаменитый Похоронный марш, позже вошедший в сонату си-бемоль минор.

Наивысший расцвет творчества Шопена относится к годам его связи с Жорж-Санд (с 1838—1839 годов). После неудачи планов женитьбы на Водзинской (неудачи, которую Шопен болезненно переживал) Шопен ответил взаимностью на искреннее и сильное чувство к нему выдающейся французской писательницы, убежденной демократки, чуждой всяких предрассудков. Сближала Шопена и Жорж-Санд, прежде всего, глубокая художественная одаренность. В остальном их натуры были скорее противоположны: аристократический, деликатный, сдержанный и замкнутый Шопен и — пылкая, страстная, много и красноречиво говорившая и писавшая о своих чувствах, радикальная и демократическая не только по взглядам, но и по

манерам, Жорж-Санд. Вероятно, этот контраст натур как обусловил возможность их сближения, так и оказался в дальнейшем одной из существенных причин разрыва, столь губительно отразившегося на Шопене.

Зиму Шопен и Жорж-Санд проводили в Париже, лето — в имении писательницы — Ногане, где их часто посещали друзья. Одну зиму (1838/39) Шопен и Жорж-Санд, в связи с ухудшившимся состоянием здоровья Шопена, провели на юге, на острове Майорка (Испания). Это путешествие и уединенная жизнь на острове, полные экзотической прелести и ярких впечатлений, подробно описаны во многих биографиях, а также самой Жорж-Санд в «Истории моей жизни». Зимой 1838/39 года, повидимому, окончательно завершена тетрадь прелюдий Шопена (ор. 28) и написаны еще некоторые произведения, среди них — третье скерцо и мазурка ми-минор ор. 41 № 2.

В годы 1839—1845 созданы самые совершенные и значительные произведения Шопена, в частности, сравнительно крупные по объему: сонаты си-бемоль минор и си-минор, 3 и 4-я баллады, фантазия фа-минор, лучшие его полонезы, полонез-фантазия, баркаролла и другие.

Лиризм и тонкое изящество, свойственные всему творчеству Шопена, глубокий драматизм, ярко проявившийся в послеваршавский период, претворенные влияния немецкого и французского романтизма, итальянской мелодической кантилены, различных направлений фортепианной музыки, глубокая связь с польской народной музыкой и всей польской художественной культурой — все это сплавилось в стиль настолько единый и цельный, что его исторические источники и отдельные составные элементы уже не обнаруживаются с той

же степенью очевидности, что в некоторых более ранних произведениях.

По содержанию своему творчество этих лет с наибольшей убедительностью опровергает укоренившиеся представления о Шопене как композиторе только трагическом или меланхолическом. Наряду с произведениями, полными глубокого трагизма (соната си-бемоль минор, 4-я баллада, полонез фа-диез минор, ноктюрн до-минор), все чаще появляются значительные произведения, выдержанные в иных тонах: блестящий, триумфально-героический полонез ля-бемоль мажор (ор. 53), светло-фантастические третья баллада и 4-е скерцо и другие. Заключительные части некоторых произведений — это необычайные по силе порыва и блеску подъема страстные и восторженные гимны любви, природе, жизни, красоте (окончание баркаролы, 3-й баллады, конец финала сонаты си-минор).

В произведениях самых последних лет творчества Шопена (например, в «Колыбельной» ор. 57) заметны некоторые новые стилистические черты, предвосхищающие гораздо более поздние тончайшие приемы письма композиторов-импрессионистов конца XIX — начала XX века.

Приблизительно с конца 1844 года (года смерти отца Шопена, которую он пережил очень болезненно) здоровье Шопена неуклонно ухудшается. Разрыв в 1847 году с Жорж-Санд (непосредственной причиной был резкий конфликт Жорж-Санд с ее дочерью и зятем и отказ Шопена прервать отношения с ними) нанес Шопену тяжелый удар. Последние два года своей жизни он почти не мог сочинять.

После революционных событий в Париже Шопен (весной 1848 года) отправился, по приглашению

своих многочисленных друзей и поклонников в Англию (он ездил туда еще в 1837 году — после крушения планов женитьбы), где имел огромный успех и одно время даже подумывал поселиться надолго. Однако лондонский климат был неблагоприятен для его здоровья, и зимой 1848/49 года Шопен, совсем больной, вернулся в Париж. Весна и лето не принесли ожидаемого облегчения. По просьбе Шопена, к нему приехала старшая сестра Людовика с дочерью. Они оставались у Шопена до самой его смерти. Шопен умер 17 октября 1849 года.

Похороны Шопена были торжественны. В церкви исполнялся «Реквием» Моцарта. На органе были исполнены прелюдии Шопена ми-минор и си-минор. Оркестр играл его «Похоронный марш». Когда гроб был опущен в могилу, друзья высыпали на него землю из того кубка, который Шопен получил при прощании в Варшаве. Сердце Шопена было, согласно его желанию, перевезено в Варшаву.

* * *

В творчестве Шопена большую роль играет — в соответствии с особенностями польской народной музыкальной культуры — танцовальный элемент. В связи с этим в наследии Шопена значительное место занимают танцовальные жанры: мазурки, полонезы, вальсы.

Мазурки (их Шопен написал более пятидесяти) основаны на использовании ритма трех родственных между собой трехдольных польских народных танцев: мазура, куявяка и оберека.

Именно в мазурках наиболее непосредственно проявились связи творчества Шопена с польской народной музыкой. Многие мазурки носят «деревенский» характер, иногда содержат подражания

народным инструментам и представляют собой красочные и сочные жанровые сценки: свадебные, юмористические и т. п. Многие, сохраняя народные черты, полны тоски и скорби. Встречаются и элегантные бальные мазурки. Наконец, некоторые отличаются сложным и интенсивным развитием, представляя собой небольшие поэмы весьма значительного и глубокого драматического содержания.

Полонез не является народным танцем, а представляет старинное церемониальное шествие польской знати. Полонезы Шопена — произведения значительно большего объема, чем мазурки. К зрелому периоду творчества Шопена относятся шесть полонезов (не считая полонез-фантазии и «блестящего полонеза со вступительным Анданте»). По содержанию своему они связаны с героическими образами старой рыцарской Польши. Некоторые из полонезов Шопена носят триумфальный характер, рисуют картины битв и пышных придворных празднеств (ля-мажор, ля-бемоль мажор), некоторые — траурный, трагический характер, непосредственно связанный со скорбью об исторической судьбе Польши (до-минор, фа-диез минор). По сравнению с полонезами польских предшественников Шопена (например, Огинского) шопеновские полонезы не только ярче, богаче, глубже и значительнее, но и в известном смысле проще — рельефнее по ритму и мелодии, свободнее от вычурных, усложняющих рисунок украшений, ближе к четким и энергичным маршам. Таким образом, если в своих мазурках Шопен необычайно углубляет, очень тонко трактует и делает более изысканным народный, демократический жанр, то в полонезах он, прежде всего, демократизирует — делает более свежим, сильным, доступным

и тем самым подлинно-национальным, народным — аристократический жанр.

Среди пятнадцати вальсов Шопена некоторые представляют большие концертные пьесы, полные блеска и огня («Большой блестящий вальс»), некоторые носят лирический характер. Наиболее глубокий из них ля-минорный (ор. 34, № 2), славянские черты мелодики которого обращали на себя внимание исследователей.

Подобно тому, как танцовальные формы Шопена высоко поднимаются над прикладным значением «музыки для танцев», так и этюды Шопена не являются (в отличие от фортепианных этюдов его предшественников) лишь учебными пьесами-упражнениями, а представляют самостоятельные, глубоко-индивидуализированные, художественные произведения. Каждый из двадцати семи этюдов Шопена имеет, конечно, в виду какую-либо пианистическую проблему, какой-либо технический прием, но этот прием органически сливается с художественным замыслом произведения. Типичный пример — уже упомянутый этюд до-минор ор. 10, № 12.

Если среди фортепианных миниатюр Шопена мазурки наиболее непосредственно представляют народные черты его творчества (и в связи с этим содержат наиболее свежие, оригинальные и смелые ладовые обороты), а в этюдах с наибольшей очевидностью выступает то новое, чем обогатил Шопен самую фортепианную технику, то миниатюрами, в которых ярче всего выражены новые романтические принципы музыкального мышления и формы Шопена, несомненно, являются его 24 прелюдии (во всех мажорных и минорных тональностях). Каждая из них представляет самостоятельное и законченное музы-

кальное произведение, а не вступление, не «прелюдию» в собственном смысле. Эти вдохновенные миниатюры, большинство которых весьма лаконично (значительно короче этюдов, мазурок), отличаются поразительным богатством и разнообразием настроений и необыкновенной свободой и оригинальностью формы. Многие прелюдии с трудом поддаются обычному членению на относительно законченные разделы и представляют как бы единую музыкальную волну, одно дыхание, одно свободное «высказывание» художника-романтика, нередко близкое по характеру изложения и форме к импровизации, но всегда предельно отточенное, завершенное.

Для дальнейшего развития миниатюры, представляющей характерную для романтиков и последующих композиторов фиксацию одного образа, одного психологического состояния, прелюдии Шопена как по их содержанию, так и по их форме имели огромное значение. В частности, весьма большое количество (до 90) прелюдий, во многом продолжающих шопеновские традиции, было написано Скрябиным.

В ноктюрнах Шопена (их он написал двадцать) наиболее ярко проявилась его широкая мелодическая кантилена. Этот своеобразный жанр «ночной музыки», типичный для романтического искусства, наполнен Шопеном глубоким и разнообразным содержанием — от тонкой и мягкой лирики светлой летней ночи, ярче всего представленной ноктюрном ре-бемоль мажор, до трагического пафоса ноктюрна до-минор. Непосредственным предшественником Шопена в области сочинения ноктюрнов был известный пианист-композитор Фильд, оказавший на Шопена несомненное влияние; однако шопеновские ноктюрны стоят вне всякого сравнения с фильдовскими по их значительности и индивидуализированности.

К более крупным по объему произведениям относятся четыре скерцо Шопена — пьесы, характеризующиеся, в отличие от певучих ноктюрнов, быстрым, стремительным движением. Как и некоторые скерцо Бетховена, эти произведения Шопена уже не вполне оправдывают свое название («шутка»), а носят не только серьезный, но обычно и драматический характер. Однако, в отличие от Бетховена и других композиторов, Шопен придал скерцо (как и прелюдии) значение самостоятельного произведения, а не только части сонаты, симфонии, квартета.

Четыре баллады Шопена (и в известных отношениях примыкающие к ним отдельные произведения — фантазия фа-минор ор. 49, полонез-фантазия ор. 61) занимают среди более крупных сочинений Шопена такое же место — в смысле новизны, оригинальности, романтической свободы и характерности формы, — что и прелюдии среди миниатюр. Излюбленный в романтической поэзии жанр баллады, основанный на сочетании лирических, эпических и драматических элементов и обычно тяготеющий к образам таинственным и фантастическим, к легендарным образам исторической старины, а также к народно-сказочным сюжетам и колориту, появился в музыке сперва как жанр вокальный (этот жанр был поднят на очень большую высоту Шубертом и характеризуется свободным следованием музыкальной композиции за текстом). Шопен первый дал название баллады инструментальным сочинениям, и такое название как нельзя лучше отвечает общему духу и неповторимо оригинальной свободной форме этих его произведений.

По-новому трактовал Шопен и классическую четырехчастную сонату. Две его зрелые фортепианные сонаты—си-бемоль минор ор. 35 и си-минор ор. 58 относятся к числу непревзойденных шедевров. Первая из них представляет поразительную по глубине и силе трагическую концепцию, раскрывающуюся с железной последовательностью и приводящую — как к своему смысловому центру (кульминации) — к похоронному маршу (третья часть сонаты), за которым следует небольшой и совсем необычный по содержанию и структуре финал. Несмотря на очевидное сейчас единство, логику развития и на тесные связи частей, характер и соотношение их были для того времени настолько новыми, что даже такой чуткий критик, как гениальный композитор-романтик Шуман, не мог охватить и понять эту сонату как целое.

Соната си-минор, при несомненной общности некоторых элементов структуры, отличается от сонаты си-бемоль минор менее прямолинейным, более сложным развитием и гораздо более светлым общим колоритом.

Ряд произведений Шопена, написанных не для фортепиано (например, соната для виолончели с фортепиано ор. 65 — последнее произведение Шопена, изданное при его жизни), принадлежит к числу сравнительно менее удачных. Вокальное творчество Шопена относится в большей своей части к раннему периоду. Одна из его песен — «Желание» — пользуется большой популярностью. За последнее время к вокальному творчеству Шопена вновь обратились исполнители и исследователи: многие его песни незаслуженно недооценивались; главная же прелесть ряда его песен, как и некоторых других ранних произведений, — свежесть и непосредственно выраженная народность.

В целом Шопен проявил исключительное новаторство и смелость в трактовке и преобразовании доставшихся ему в наследство жанров (танцы, этюды, сонаты) и в создании новых (прелюдия, как самостоятельная романтическая миниатюра, инструментальная баллада). При этом различные жанры его творчества не изолированы, а свободно переплетаются. Так, средняя часть трагического полонеза фа-диез минор (дающая более светлый контрастирующий образ) представляет собой мазурку. Близка мазурке по своему ритму прелюдия ля-мажор, а прелюдия до-минор напоминает небольшой похоронный марш. Главная тема полонез-фантазии сочетает ритм полонеза с повествовательно-речевым, «балладным» характером, обе темы ноктюрна соль-мажор носят «баркарольный» характер, в фантазии фа-минор есть связи с «концертным» жанром и т. д. и т. п. Вообще, несмотря на то, что Шопен высказывался в ограниченном количестве излюбленных им жанров, его творчество отличается на редкость богатыми жанровыми связями (разумеется, не в узком смысле бытовой характерности, а в более общем и широком значении — связями с типичными средствами и приемами, прочно откристаллизовавшимися в различных исторически-сложившихся родах и видах музыки, как то: марш, разные виды танца, песня, романс, серенада, баркаролла, дуэт, речитатив, хорал, концерт и т. д. и т. п.). На тонком использовании, претворении и сочетании жанровых связей во многом основывается столь яркая и определенная выразительность шопеновских произведений. Здесь же одна из причин особой жизненности и доступности музыки Шопена.

Среди небольших произведений Шопена особенно показательны, в смысле богатства непосредст-

венно очевидных жанровых связей, пожалуй, ноктюрны. В их лирических эпизодах нередко используются свойства вокальных жанров (романсообразная мелодика, лирический дуэт, песня, серенада, иногда речитатив); в особо драматических моментах используются приемы, сложившиеся в оперной драматургии (например, неожиданное изменение характера изложения, как в конце ноктюрна си-мажор ор. 32 № 1). Состояние глубокой внутренней сосредоточенности передается средствами хорального изложения; даже маршеобразное движение, идеализированное, облагороженное и часто связанное у Шопена с образами рыцарской старины, находит своеобразное претворение в некоторых ноктюрнах (первые части ноктюрнов фа-минор и ми-мажор). В первой части ноктюрна до-минор мерное сопровождение близко по своему типу к похоронному маршу, мелодия же приближается к ритмически-свободному патетически-выразительному речитативу, сковываемому, сдерживаемому строгим сопровождением. Этот контраст жанровых средств, данных в одновременности, служит здесь одним из приемов, с помощью которых раскрывается трагический замысел произведения.

Новаторство Шопена в области использования жанровых связей сочетается с новаторством в области всех элементов музыкального языка и принципов музыкальной формы. Здесь необходимо еще раз вернуться к Шопену, как гениальному мелодисту. Его мелодии отличаются большой гибкостью, извилистостью, капризностью, наряду с исключительной логичностью, и, при всем их внутреннем богатстве и сложности, легко воспринимаются. Они сохраняют одинаковую яркость и оригинальность на всем своем протяжении, от начала до конца, то-есть не только в основных, начальных своих ячейках, но и в продолжении, развитии и заключительных оборотах, где даже лучшим композиторам так трудно избежать стандартных приемов и стереотипных формул. В сущности, Шопен создал новый тип мелодики. Как и другие композиторы-романтики, Шопен в большой степени приблизил выразительность мелодии к выразительности интонаций живой речи. При этом, однако, мелодии Шопена сохраняют цельность, непрерывность, не распадаются на отдельные небольшие выразительные ячейки, не превращаются в речитатив. Структурной четкости часто способствует элемент танцовальности, органически присущий, иногда в скрытой форме, многим шопеновским темам (отнюдь не только в танцовальных жанрах). А связанную с танцовальностью точную ритмическую повторность Шопен в своих певучих мелодиях нередко затушевывает путем свободного и тонкого видоизменения (варьирования) ритмического и мелодического рисунка, что придает мелодии бо́льшую непрерывность и текучесть. Отличаясь той естественной напевностью, которая присуща мелодиям вокальным, шопеновские мелодии в то же время широко используют сложные приемы построения и развития, характерные для музыки инструментальной. Это сочетание «речевого» характера с напевностью и элементом танцовальности, сочетание изменчивости и текучести с рельефностью и оформленностью, вообще сочетание выработанных длительным историческим развитием свойств различных вокальных и инструментальных жанров и определяет особый синтетический тип мелодики, созданный Шопеном. Тип этот воспроизводит на новой основе аналогичное равновесие инст-

рументального и вокального начала, когда-то достигнутое мелодикой Моцарта. Для немецких же композиторов XIX века такого рода синтез, несмотря на все стремление к нему, характерен далеко не в такой же мере. Они либо вводили в инструментальные произведения (симфонии, сонаты) темы чисто песенного характера (Шуберт, Мендельсон), либо, наоборот, почти всецело подчиняли человеческий голос принципам инструментальной музыки (Вагнер), либо, наконец, приближали мелодику к человеческой речи такими средствами, что мелодия в слишком большой степени превращалась в речитатив, распадалась на отдельные «мотивы-слова», теряла цельность (Лист). Синтетический тип мелодики, равноценный шопеновскому, был в XIX веке достигнут только русскими композиторами — в первую очередь Чайковским.

Ярким новатором был Шопен также и в области гармонии. Этот компонент музыкального языка получил в XIX веке особенно большое развитие, что связано с огромной ролью в музыке романтиков как колористического, так и субъективно-лирического элемента. Гармонии Шопена отличаются сложностью и изысканностью. Во многом они предуказывают пути дальнейшего развития гармонии, предвосхищая гармонический язык гораздо более поздних композиторов, вплоть до Скрябина и Дебюсси. При всей их красочности и самодовлеющей прелести, шопеновские гармонии (в отличие от гармоний ряда позднейших композиторов) служат одновременно средством динамического развертывания музыкального целого.

Многие ладо-гармонические особенности музыки Шопена основаны на необыкновенно органичном сочетании общих тенденций гармонии романтиков с чертами польской народной музыки (так называемые переменные лады, некоторые виды хроматизма). Благодаря этому сочетанию некоторые, казалось бы, «общеромантические» обороты звучат у Шопена особенно ярко, сочно, характерно.

Не менее богата, сложна и изысканна ритмика Шопена, корнями своими связанная, как уже упомянуто, с острой и разнообразной ритмикой польской народной музыки.

Полифония Шопена (то-есть одновременное соединение двух или нескольких мелодических линий) также отличается большой изысканностью и тонкостью. Развиваясь на гармонической основе, полифония эта — подобно многим образцам полифонии в русской музыке — вырастает, в конечном счете, из стремления насытить мелодической выразительностью всю музыкальную ткань.

По отношению ко всем элементам музыкального языка (мелодика, ритмика, гармония, полифония) Шопен часто использует столь характерный для польской народной музыки прием вариационного развития (то-есть видоизмененного и обогащенного повторения одних и тех же оборотов), поднимая этот прием до значения одного из тончайших и сильнейших средств музыкальной выразительности. В этом — одна из черт, сближающих Шопена со многими русскими композиторами.

Новаторство Шопена в области музыкальной формы проявилось как в крупных, так и в мелких произведениях. Шопеновские формы сочетают яркую романтическую картинность и контрастность образов с непрерывным и интенсивным развитием. Очень многие небольшие произведения Шопена (прелюдии, мазурки, этюды, ноктюрны) написаны в весьма часто применяющейся в музыке трехчастной форме, в которой третья часть сходна с первой, а вторая (средняя) контра-

стирует с крайними в тех или иных отношениях. Нередко Шопен достигает динамического развития в таких произведениях посредством существенного изменения третьей части (репризы) по сравнению с первой: например, та же мелодия (тема) дается на ином уровне напряжения, звучит гораздо более сильно, идет на фоне более взволнованного сопровождения, поднимается выше, чем в первый раз, и т. п. Такой динамический тип трехчастной формы встречается, конечно, не только у Шопена, но Шопену принадлежат наиболее яркие и совершенные образцы его применения в небольших пьесах (прелюдии №№ 8, 21, 24, этюд ор. 25 № 9, мазурка ор. 41 № 2, ноктюрн до-минор и др.). Позднее этот принцип динамического развития в небольших произведениях особенно часто применяли русские композиторы — Чайковский, Скрябин, Рахманинов. Содержание описанного приема связано с существенной трансформацией основного музыкального образа, превращающегося, например, из скорбно-меланхолического в трагический, из более сдержанного в более взволнованный, из лирического в драматический.

Такого типа преобразования характерны и для более крупных сочинений Шопена — для баллад и родственных им одночастных произведений. В этих произведениях Шопен выступает как создатель так называемых «свободных форм», сочетающих и модифицирующих различные типы форм классиков. Позднее в области симфонической музыки такие формы представлены известными симфоническими поэмами Листа. В сущности, «свободные формы» Шопена настолько «симфоничны» по своему содержанию и принципам развития, что являются как бы «симфоническими поэмами для фортепиано».

Крупные одночастные произведения Шопена — баллады, фантазия, баркаролла, полонез-фантазия — обычно начинаются с широкого и развернутого сопоставления ярких и самостоятельных контрастирующих образов, а в дальнейшем содержат ускорение и драматизацию развития, в частности, более сжатое и динамическое сопоставление преобразованных основных тем, сопоставление, приводящее иногда к их сближению и взаимопроникновению. Так, например, в баркаролле вначале развернуто изложен лирический дуэт (как бы песнь гондольера); за ним следует картина широкой водной стихии и, наконец, новая лирическая мелодия (более подвижного и взволнованного характера). В конце же произведения все темы снова проходят в сжатом и весьма усиленном виде, непосредственно друг за другом на одной динамической волне и в одной тональности, как бы сливаясь в страстном и восторженном порыве. В такого рода завершениях Шопен проявляет себя как исключительный мастер синтеза различных музыкальных тем-образов. В этом и других отношениях Шопен — достойный наследник и продолжатель бетховенского искусства диалектического развития. Особенно показательны, кроме баркароллы, вся заключительная часть полонез-фантазии и третьей баллады.

Развитие, приводящее к слиянию различных образов и даже различных «миров» (например, «реального» и «фантастического»), встречается не только в музыкальных произведениях. Легко вспомнить соответствующие литературные сюжеты, особенно у поэтов-романтиков. Так, в конце баллады Мицкевича «Свитезянка» сливаются образ простой девушки и образ русалки; иногда образ «рассказчика» неожиданно сливается с одним из

образов, о которых он повествует (баллада Шиллера «Граф Габсбургский»), и т. д. и т. п. Произведения Шопена не относятся к числу программных. Они не написаны на определенные литературные сюжеты, хотя по отношению к некоторым из них и можно говорить о тех или иных литературных влияниях (например, о влиянии поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод» на первую балладу Шопена или «Свитезянки» — на третью). В соответствии с природой музыкального искусства вообще, каждое произведение Шопена концентрирует в себе многие общие свойства, присущие целому ряду родственных между собой явлений действительности, а также образов и сюжетов других искусств и в этом смысле допускает различные, более или менее аналогичные, программные «истолкования», ни одно из которых по самому существу вопроса не может быть исчерпывающим или «обязательным». Но и при таком обобщенном понимании содержания музыки, теснейшая связь творчества Шопена с общеромантическими и польскими национальными образами, сюжетами и идеями оказывается очевидной. Весьма показательна в этом отношении фантазия фа-минор ор. 49 — одно из наиболее сложных сочинений Шопена, объединяющее черты его сонат, баллад и полонезов и во многом предуказывающее принципы поздних романтиков — Листа, Вагнера.

Фантазия начинается большим эпическим прологом, близким похоронному маршу и ассоциирующимся с суровым и значительным образом застывшей исторической старины. Далее этот образ постепенно «оживает» и начинается бурное и страстное повествование о некогда разыгравшихся событиях. Большой группе сменяющих друг друга взволнованно-лирических, драматических и героических образов противопоставляются образы иного плана — успокоение и далекое «божественное видение» (лирический хорал). В конце произведения ясно ощущается трагическая катастрофа. Преобразившееся далекое видение (хорал) как бы вторгается в реальный мир и приводит к конечному «просветлению».

Сравнение этого рода музыкальных концепций Шопена с концепциями некоторых других композиторов-романтиков, особенно Листа, показывает, что типичные общеромантические антитезы «земного» и «небесного», «реального» и «фантастического» и т. д. никогда не представлены у Шопена в обнаженной и потому несколько отвлеченной и схематизированной форме. Образы Шопена наделены очень большим многообразием конкретных свойств и связей (в частности, жанровых) и носят поэтому более реальный характер. Сравнение же Шопена, например, с Шуманом, образы которого не только очень конкретны, но и отличаются особенной остротой и характерностью, показывает, что шопеновские концепции более последовательны, стройны, обобщенны.

В целом Шопену не столь свойственна та раздвоенность сознания, которая характеризует большинство представителей романтического искусства. Миросозерцание Шопена и его творчество, как и самая его личность, носят более цельный характер. И эта бóльшая, по сравнению со многими другими романтиками, цельность миросозерцания и бóльший реализм творчества определяются, прежде всего, глубоко прогрессивной и революционной национально-освободительной идеей, лежащей в основе всего творчества Шопена. Если, например, у многих других романтиков идеализация далекого прошлого (рыцарского средневековья), свя-

занная с уходом от мрачной действительности, не может рассматриваться как передовая сторона их художественного миросозерцания, то образы польской рыцарской старины в произведениях Шопена неизбежно связываются с представлением о былом величии Польши, со скорбью о ее трагической судьбе, с мечтой об ее освобождении и поэтому объективно окрашиваются в революционные тона. Шопен, вращавшийся среди передовых людей своего времени, в сущности, мало интересовался различными радикальными социально-политическими концепциями той эпохи. В некоторых вопросах он — аристократ по воспитанию — придерживался скорее консервативных взглядов (в противоположность Жорж-Санд и ее друзьям). Шопен был человеком одной общественно-политической идеи — идеи освобождения горячо любимой родины, но эта патриотическая идея была настолько прогрессивной и революционной по своему существу, что благодаря ей все творчество Шопена оказалось связанным с самыми передовыми устремлениями его века.

Всем сказанным определяется особое место Шопена среди представителей романтического искусства. Шопену не свойственна романтическая необузданность, преувеличенность выражения, риторика, столь типичные для многих романтиков, особенно французских (Гюго, Берлиоз, Лист, поскольку он связан с французским романтизмом). Ему также не свойственна отвлеченность художественно-философских концепций немецких романтиков (Вагнер, Лист, поскольку он связан с немецким романтизмом). Шопену одинаково чуждо как романтическое многословие и расплывчатость, так и романтическая разорванность формы. Самые смелые романтические искания, самые неожиданные и капризные повороты и изгибы музыкальной мысли подчинены у Шопена тончайшему вкусу, безукоризненному чувству меры и облечены в форму гибкую, свободную и, в то же время, исключительно продуманную, стройную, пропорциональную.

Не следует, однако, понимать классическую стройность шопеновского стиля как проявление некоей академической умеренности его романтических устремлений, близкой стилю Мендельсона и основанной на компромиссе между принципами классиков и романтиков. Шопен — один из самых ярких и последовательных романтиков-новаторов. Но он сумел как в мелких, так и в более крупных своих произведениях сочетать наиболее смелые достижения романтического направления с бетховенской логикой, динамичностью и интенсивностью развития музыкальной мысли и с моцартовской ясностью и пропорциональностью формы.

Интересно провести некоторые параллели и общие аналогии между стилем Шопена и стилем корифеев русской музыки XIX века. В творчестве русских музыкальных классиков — Глинки, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского — также отражены многие черты и свойства общеевропейского романтического искусства, но, подобно Шопену, русским композиторам, благодаря прочной опоре на народное творчество и общие реалистические тенденции русского искусства, удалось избежать крайностей и односторонностей различных направлений западного музыкального романтизма. Так же, как и Шопен, русские классики сумели сочетать некоторые передовые реалистические тенденции западного романтизма с глубоко-реалистическим характером народно-музыкальной культуры своей страны, сбли-

зить формально-родственные свойства романтического музыкального языка и языка русской народной песни (ладовые, мелодические, метро-ритмические свойства) и создать на этой основе свой яркий, характерный, неповторимо-оригинальный национальный музыкальный язык и стиль, включившийся в общее развитие европейской музыкальной культуры и оказавший на это развитие огромное влияние.

Близок стиль Шопена стилю корифеев русской музыки своим синтетическим характером — широким претворением свойств разнообразных музыкальных культур, смелым и органичным объединением принципов различных музыкальных стилей, в частности принципов классицизма и романтизма. При этом синтетический характер стиля сочетается у Шопена и русских классиков с высокой степенью национальной самобытности и индивидуального своеобразия.

Неоднократно проводилась аналогия между Шопеном и Глинкой — гениальным основоположником русской национальной музыкальной школы. Подобно Шопену, Глинка сравнительно редко цитирует подлинные песни своего народа, но духом народного творчества проникнуто все искусство Глинки. Так же, как и для Шопена, для Глинки характерны многие черты романтического стиля, в частности, романтическая картинность и контрастность образов, но, как и Шопен, Глинка облекал свои мысли в стройную, ясную, изящную, пропорциональную форму. Обоих художников сближает родство с Моцартом.

На многих позднейших русских композиторов Шопен, естественно, оказал непосредственное влияние. Оно очевидно в творчестве Балакирева, сказалось и в творчестве Мусоргского, его при-

знали и подчеркнули Римский-Корсаков, Глазунов. Велико влияние Шопена на фортепианное творчество Рахманинова, особенно же Лядова и Скрябина. Последний является подлинным наследником и продолжателем утонченного фортепианного стиля Шопена. Отношение русских композиторов к Шопену выразилось, в частности, в ряде таких фактов, как посвящение Римским-Корсаковым памяти Шопена оперы «Пан Воевода», создание Глазуновым оркестровой сюиты из произведений Шопена («Шопениана»), сочинение Рахманиновым вариаций на до-минорную прелюдию Шопена и т. п. Несомненно, что большое влияние Шопена на русское музыкальное творчество обусловлено глубоким внутренним родством творческих принципов многих русских композиторов и Шопена, в конечном счете, родством славянских музыкальных культур. В этой связи особенно интересно сравнить творчество Шопена с творчеством Чайковского, по отношению к которому как раз меньше всего может итти речь о влиянии Шопена. Эти художники работали в разные эпохи, в разных странах, совсем различно проявили себя в отношении жанрового диапазона творчества; во многом различны их индивидуальности. И тем не менее, между творчеством этих двух величайших и самых популярных славянских композиторов очень много общего.

Прежде всего — это два гениальнейших мелодиста XIX века. Правда, их мелодика (как и весь их музыкальный язык) во многом различна. У Чайковского нет столь тонкой и филигранной отделки деталей. Его мелодические линии проще, прямолинейнее. Чайковский не боится в своих мелодических нарастаниях многократного повторения и утверждения одной небольшой мотивной ячейки. Он

последовательно и «до дна» исчерпывает выразительные возможности мотива и в этом отношении близок Бетховену. Шопен предпочитает строить текучую тему-мелодию из родственных, но не вполне ритмически сходных между собой мотивов и, во всяком случае, старается сделать эту сходность мало заметной. Его принципы мелодического развития в этом смысле ближе к Моцарту.

Но широкие мелодии Чайковского, как и мелодии Шопена, органически сочетают свойства мелодий вокальных с принципами развития, характерными для мелодий инструментальных. Сходна мелодика Чайковского с мелодикой Шопена по богатству и непосредственности своих жанровых связей, по исключительной роли танцовального элемента (проникающего и в наиболее симфоничные темы Чайковского), по сочетанию свойств народной мелодики со свойствами итальянской оперной мелодической кантилены и с общеромантическими мотивами и приемами мелодического развития. Во многом сходно отношение Чайковского и Шопена к принципам западного романтического искусства — их отрицательное отношение к излишней аффектации, ораторским преувеличениям, более жизненный (менее отвлеченный) тип их контрастов и антитез, наконец, более реалистический характер творчества в целом.

Родственно и самое содержание творчества Чайковского и Шопена — их основные творческие концепции, в особенности трагические концепции си-бемоль-минорной сонаты Шопена и шестой симфонии Чайковского, с их одинаково необычной трактовкой финала четырехчастного сонатно-симфонического цикла. Общим в этих концепциях является их последовательность, бескомпромиссность и непримиренность. Слова Чайковского о себе, как

о человеке, страстно любящем жизнь и столь же страстно ненавидящем смерть, могли бы быть отнесены и к Шопену.

Во многом сходна и судьба творчества Шопена и Чайковского. Их обоих одно время несправедливо считали композиторами «упадочными», «расслабляющими», тогда как в действительности их творчество полно исключительной силы и правды, и удел его — непосредственно волновать миллионы слушателей.

Огромное значение имеет наследие Шопена для советского музыкального творчества. Помимо мастерства, которому советские композиторы учатся у всех великих мастеров прошлого, творчество Шопена представляет для нашей современности принципиальный интерес с самых различных точек зрения. Стоят ли перед советским композитором вопросы сюжетности творчества при отсутствии программности, вопросы органического слияния элементов народного языка с индивидуальным языком композитора, вопросы яркого и вполне определенного национального характера творчества при одновременном претворении свойств музыки самых различных национальностей, вопросы сложного симфонического развития в небольших произведениях и вне формы симфонии и сонаты, наконец, вопросы широкой доступности творчества при большой тонкости и глубине — едва ли он сможет пройти мимо гениального и своеобразного решения всех этих проблем Шопеном.

Русская исполнительская (пианистическая) культура также тесно связана с творчеством Шопена. Несравненным интерпретатором Шопена был Антон Рубинштейн, назвавший Шопена «душой фортепиано». Если мы вспомним рахманиновские ин-

терпретации Шопена, а также интерпретации советских пианистов, станет ясно, что русская школа пианизма создала новый стиль исполнения Шопена — стиль серьезный и строгий, высоко-поэтический и благородно-сдержанный, свободный от элементов салонной чувствительности и слащавости. Достижения советских пианистов, как исполнителей Шопена, признаны во всем мире. На первом международном шопеновском конкурсе в Варшаве в 1927 году, проходившем, как и последующие шопеновские конкурсы, в торжественной обстановке и имевшем значение большого события в культурной жизни Европы, первую премию завоевал ученик профессора К. Н. Игумнова — Л. Н. Оборин, ныне профессор Московской консерватории. Почетных результатов добились советские пианисты и на втором варшавском шопеновском конкурсе (среди его победителей были Т. Д. Гутман, А. М. Луфер, ныне профессор и директор Киевской консерватории), а на третьем завоевали первую и вторую премии (Яков Зак — ученик проф. Г. Г. Нейгауза, и Роза Тамаркина — ученица профессора А. Б. Гольденвейзера).

Советская музыкальная наука и критика также уделяют Шопену большое внимание. Вместе с советской исполнительской культурой они опровергают искажающие и снижающие подлинное мировое значение творчества Шопена утверждения многих западных, в частности, немецких, музыковедов, будто Шопен — только миниатюрист, более крупным произведениям которого, якобы, недостает цельности, продуманной формы, единства и логики развития.

Исключительной любовью пользуется творчество Шопена у самых широких масс слушателей нашей страны. Не только тысячи музыкантов, но и миллионы слушателей воспитывают свой вкус на произведениях Шопена. Можно без преувеличения сказать, что подобно тому, как сам Шопен нашел свою вторую родину во Франции, так и его творчество нашло вторую родину в Советском Союзе.

При жизни Шопен был разлучен с Польшей. Тоской и мыслями о ней вдохновлено его искусство. В наши дни у Польши был отнят Шопен, отнят вместе со всем, что дорого и свято для польского народа. Немецкие оккупанты запрещали полякам играть мазурки и полонезы Шопена. Шопеновский музей в Варшаве был разрушен, памятник снят. Но музыка Шопена, которую польские музыканты нередко исполняли нелегально, продолжала жить и воодушевляла польский народ в его освободительной борьбе. Удалось полякам сберечь и драгоценный символ — сердце Шопена: его тайно увезли из полуразрушенного костела Святого креста в Варшаве, где в одной из колонн близ алтаря оно было замуровано в стеклянном сосуде с 1879 года, и сохранили в надежном месте. После освобождения Польши героической Красной Армией и победоносного завершения войны, в день девяносто шестой годовщины смерти Шопена — 17 октября 1945 года — в присутствии польских государственных руководителей и представителей общественности состоялась церемония возвращения сердца Шопена на прежнее место. И нам еще предстоит — в сотую годовщину смерти композитора — быть свидетелями новых шопеновских торжеств, которые превратятся во всенародные празднества, посвященные свободной Польше и прославляющие дружбу и братство славянских народов.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

ОБЩАЯ ЛИТЕРАТУРА О ШОПЕНЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Игорь Глебов. Шопен. Опыт характеристики. Музгиз, 1923.
Ф. Лист. Шопен. Биография, пер. Семеновского. М. 1936.
Г. Пурталес. Шопен. Музгиз, 1928.
Г. Лейхтентритт. Фредерик Шопен. Музгиз. 1930.
С. Михайлова-Штерн. Шопен. Музгиз. 1935.
Я. Френкель. Шопен. «Искусство». 1938.
В. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка. Музгиз. 1941.
Письма Шопена (перевод Анны Гольденвейзер). Москва 1929.

Редактор Т. Максимова
Тех. редактор Е. Уварова
Обложка художника И. Тимофеева

Подписано к печати 14/I 1947 года
1 1/2 п. л. Л55365. Учетно-изд. л. 2.
Знаков в п. л. 52992. Ф. б. 70×108/32
Заказ 1608 Тираж 5 000 экз.

Типо-литография МУЗГИЗа.
Москва, Щипок, 18.

Nr 638
KSIĘGARNIA ANTYKWARIAT
DOM KSIĄŻKI
cena
zł. gr.

Б-15 ссс

2/XII 47

Ц. 2 р.

~~10~~

6

649
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
B/1



49

КЛАССИКИ МИРОВОЙ МУЗЫКИ

Л. МАЗЕЛЬ

Ф. ШОПЕН

Zbiory Słowa i Pieśni
* I. F. 649

МУЗГИЗ 1·9·4·7
МОСКВА—ЛЕНИНГРАД