

*К 200-летию со дня рождения
Фридерика Шопена
(1810–1849)*

С. М. Слонимский

О НОВАТОРСТВЕ ШОПЕНА



Издательство
«Композитор • Санкт-Петербург»
2010

ББК 85.313(3)
С48

Слонимский, С. М.
С48 О НОВАТОРСТВЕ ШОПЕНА. — СПб. : Ком-
позитор • Санкт-Петербург, 2010. — 16 с.

ISBN 978-5-7379-0431-9

© С. М. Слонимский, 2010
© Издательство «Композитор •
Санкт-Петербург», 2010

Фридерик ШОПЕН* родился 1 марта (по метрикам 22 февраля) 1810 года в деревне Желязова Воля, близ Варшавы. Отец его, Никола́ Шопен, француз из Нанси, женатый на польке Юстине Кшижановской, был гувернером в доме графини Скарбек, владелицы Желязовой Воли. В 1810 году он получил место учителя французского языка во вновь открытой в Варшаве гимназии, а в 1812-м — такое же место в артиллерийском училище. Н. Шопен брал к себе пансионерами сыновей богатых аристократов, и его сын, войдя с ними в дружбу, начал возвращаться в лучших польских домах, благодаря чему получил блестящее светское воспитание. Музыкальные дарования Фридерика обнаружились весьма рано; его первоначальными музыкальными занятиями руководил В. Живный, а позднее — директор Варшавской консерватории, известный композитор и педагог И. Эльснер. Большую роль в воспитании Шопена сыграл князь Антон Радзивилл, оказавший мальчику материальную поддержку и тем давший ему возможность завершить свое музыкальное и научное образование.

В 1827 году Шопен окончил гимназию; успехи в игре на фортепиано и композиции были такими, что юноша прослыл за гения. Он начал выступать в благотворительных концертах; вместе с тем появляются в печати его сочинения (Рондо с-moll и F-dur).

В 1829 году Шопен решается поехать в Вену, и благодаря протекции графа Галленберга ему удастся устроить там два концерта, в которых, между прочим, он исполняет свои сочинения (Вариации на «Дон Жуана» и Краковяк). Блестящая игра и талантливые импровизации Шопена вызывают восторг у публики. Счастливый своим успехом, молодой композитор возвращается в Варшаву и здесь дает два концерта, в которых впервые исполняет свои фортепианные Концерты (e-moll и f-moll) и Фантазию.

* Текст этой биографической справки см. в кн.: 166 биографий знаменитых композиторов / Авт.-сост. Л. В. Михеева. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2000. С. 77—79.

В ноябре 1830 года, за несколько недель до взрыва польского восстания, Шопен покидает Варшаву, чтобы уже никогда больше не вернуться на родину. Он направляется в Вену, намереваясь проехать оттуда в Италию, но плану этому не суждено было осуществиться, и Шопен отправляется в Париж, дав по дороге концерт в Мюнхене. В 1831 году он приезжает в Париж. Первый его концерт проходит с громадным успехом, и Шопен попадает в общество художников и литераторов. Выступая часто в концертах, он вскоре приобретает известность, а вместе с нею и массу уроков в лучших аристократических домах.

Вокруг Шопена образовался кружок друзей и почитателей, среди которых были Лист, Берлиоз, Гейне, Бальзак, Эрнст, Мейербер и др. Отправившись в 1835 году в Карлсбад для свидания со своими родителями (свидание это было последним), Шопен остановился на несколько дней в Лейпциге и здесь познакомился с Шуманом и Мендельсоном, с которыми у него завязались тесные дружеские отношения. В Париже он ближе всего сошелся с Листом, который с увлечением начал пропагандировать его сочинения. В 1836 году Лист познакомил Шопена с Жорж Санд, имевшей громадное значение в дальнейшей жизни композитора.

Здоровье Шопена, слабое изначально, пошатнулось в 1838 году, во время неудачной поездки на Мальорку. У него была найдена чахотка. Однако Шопен продолжал напряженно работать. В 1848 году он отправился концертировать в Англию и Шотландию. Утомительное путешествие и волнения концертанта окончательно подорвали его здоровье, и он возвратился в Париж совсем больной. Последние месяцы своей жизни Шопен был окружен нежными заботами своей сестры Луизы, поспешившей к нему из Варшавы, и попечениями многих его учениц и почитательниц, в том числе княгини Чарторыйской и графини Потоцкой. 17 октября 1849 года Шопен скончался. По желанию композитора, выраженному на смертном одре, сердце его было перевезено сестрой в Варшаву и замуровано в колонне костела Св. Креста.

Шопен был погребен на кладбище Пер-Лашез рядом с Керубини, Беллини и Буальдьё.

Шопен был исключительной поэтической натурой. Как Гейне в стихах, он был поэтом в музыкальных звуках. Отличительные черты его музыки — нежность и мечтательность, но в некоторых своих произведениях он проявляет громадную силу, мощь и страстные порывы. Шопен является вполне самобытным и оригинальным композитором, продолжая во всех своих сочинениях держаться на одной и той же художественно-законченной высоте. В фортепианной музыке он создал совершенно новый стиль, дотоле неизвестный, и новое направление в фортепианной литературе. Шопен писал исключительно для фортепиано и для ансамбля с фортепиано. К числу его произведений принадлежат 2 сонаты для фортепиано с виолончелью и фортепианное трио; 2 концерта; Краковяк, ор. 14; Полонез Es-dur, ор. 22, и Фантазии, ор. 2 и ор. 13, для фортепиано с оркестром. Большая часть сочинений Шопена написана для одного фортепиано: 3 сонаты, 4 баллады, 12 полонезов, 25 прелюдий, 4 фантазии, 52 мазурки, 19 ноктюрнов, 13 вальсов, 27 этюдов и др. Кроме того, Шопен оставил 16 песен.

О новаторстве Шопена

Есть некая высшая справедливость судьбы в том, что Шопен был и остается любимейшим композитором огромной массы русских любителей музыки и, что особенно дорого, многих самых больших людей русского искусства — от Льва Толстого до Пастернака, от Антона Рубинштейна и Балакирева до Скрябина, Лядова, Шостаковича (участника Шопеновского конкурса в Варшаве), — и десятков тысяч студентов консерваторий, учащихся музыкальных школ и училищ. Жестокое подавление Варшавского восстания 1830 года, перевернувшее всю жизнь и творчество великого поляка, его оскорбленная гордость нашли свое отражение в творениях гения. А музыка Шопена нашла в России особое признание, заслужила особую любовь, и это очень красит русский национальный характер, придает ему великодушное благородство...

Немало недоразумений и, смешно сказать, уничижительных ярлыков возникло при жизни Шопена и не снято до конца и поныне. Это прежде всего легенда о Шопене — салонном музыканте, привыкшем играть в душных аристократических гостиных, любимце княгинь и графинь, баловне светской элиты. Увы, эту несообразную с действительностью легенду ввели в обиход толпы люди гениальные, близкие друзья Шопена, искренно убежденные в справедливости и даже комплиментарности своего мнения о хрупкой изнеженности музы Шопена. Это Лист (в его книге о Шопене), Берлиоз (в мемуарах) и Жорж Санд (в письмах к друзьям).

Ныне само Время веско опровергло вердикт о сугубо камерной салонности личности Шопена и его творчества.

За 200 лет, прошедшие с года рождения музыканта, за 180 лет непрерывного роста его популярности десятки и сотни миллионов людей во всех цивилизованных странах мира питают горячее пристрастие к вечно юной музыке Шопена — чеканно ясной и неуловимо сложной, романтически порывистой и кристаллически рельефной.

Не только монументальные народные шествия ряда полонезов или траурного марша Второй сонаты (ставшего ритуальным в погребальных церемониях любой страны), но и самые тонкие, интимнейшие лирические откровения ноктюрнов, мазурок, вальсов общедоступны, до глубины понятны миллионам людей, воспринимаются каждым из них как свои собственные, сугубо индивидуальные излияния души!

Некогда популярные во всем мире, оказавшие определенное влияние и на русскую литературу романы знаменитейшей в середине XIX века писательницы Жорж Санд (эту несомненно великую женщину Шопен любил беззаветно и был глубоко оскорблен тем, что она покинула его тогда, когда болезнь его стала смертельной) — эти романы ныне мало кто станет читать после Флобера, Марселя Пруста, Достоевского, Набокова...

Музыку Шопена после Дебюсси, Мессиана, Булеза, Шимановского, Лютославского, Скрябина, Прокофьева, Шостаковича любители музыки и сами музыканты понимают и ценят еще глубже, исполняют тоньше и масштабнее, любят с каждым годом все сильнее. Ныне скорее Жорж Санд кажется несколько салонной, сугубо «дамской» в своем творчестве. Шопен же — один из самых массовых авторов сегодняшнего дня по количеству почитателей и ценителей его неувядающей музыки. Ибо искусство Шопена — не только общепонятное, но и удивительно сложное, многослойное, новаторское.

Драматичнейшая Соната си-бемоль минор открывается необычной таинственной модуляцией на девять (!) знаков, модуляцией без общего аккорда, отнюдь не сугубо энгармонической. Между тоническим секстаккордом до-диез минора и доминантсептаккордом с секстой си-бемоль минора есть лишь один общий тон — в мелодии. Это тонический звук до-диез минора, являющийся третьей ступенью си-бемоль минора (до-диез — ре-бемоль). Грозная, inferнальная лейттема вступления широко развивается и разнообразно трансформируется в разработке. Так протягивается связующая нить от Патетической сонаты Бетховена к Четвертой симфонии Чайковского, а далее к Пятой и Восьмой симфониям Шостаковича. Неоконченная симфония Шуберта в 1840-е годы еще не была известна и исполнена. Вторая соната Шопена явилась фактически первым у романтиков творчески влиятельным образцом новой, драматически трактованной сонатной формы с императивным трагическим вступительным тематизмом и развернутой лирической кантиленой. Певучая побочная партия выделена в подчеркнуто самостоятельный по темпо-ритму раздел (*Sostenuto*), резко отграниченный от стремительного движения главной партии лаконичной, но веской цезурой. В Сонате си минор Листа, в Шестой симфонии Чайковского побочные партии уже образуют широко развернутые, темпово контрастирующие главным партиям, замкнутые построения (у Чайковского — репризная трехчастная форма с кодой).

Интенсивнейшее развитие тематизма вступления и главной партии в шопеновской разработке, их кульминационное контрапунктическое соединение в тонально неустойчивой модуляционной сфере органично вызывает сокращенную репризу без главной партии (такова и реприза первой части Третьей си-минорной сонаты).

Реприза начинается прямо с побочной партии, этого своеобразнейшего лирического хора. Его отзвуки прорастут в восходящих мотивах и светлом певучем трио траурного марша.

Скерцо сонаты — первый в музыкальной литературе образец сугубо inferнального скерцо, воплощающего агрессивно-наступательные образы злой силы, смерти, разрушения всего живого. Недаром в скерцо неожиданно появляется страшное в своем неистовстве движение параллельными мажорными секстаккордами, через много десятилетий утвердившееся в «Болеро» Равеля и в разработке первой части Седьмой симфонии Шостаковича. Сам же образ зловещего скерцо-марша, скерцо-бурлески, скерцо-фантасмагории станет довлеющим в Шестой симфонии Чайковского, в симфониях Брукнера, во многих скерцозных, вообще жанровых частях симфоний Малера, Шостаковича, современных авторов. Ближайшим преемником Шопена явился Лист, а предшественником — Берлиоз в финале «Фантастической симфонии» (в нем, кстати, впервые звучат и жуткие хроматические пассажи мажорных параллельных секстаккордов).

В траурном марше найден еще один выразительный прием, характерный для музыки не только второй половины XIX века, но в особенности XX века. Это упорно повторяемая (остинатная) последовательность двух функционально родственных аккордов. Первый из них — тоническая квинта с удвоениями, второй — квартсекстаккорд шестой ступени (тоже неполный, в виде кварты III ступени с удвоениями и тоническим тоном в мелодии). Схематично это последование созвучий тонической квинты и медиантовой кварты — очень новое и своеобразное не только для 1840 года, но и для музыки эпох Мусоргского, Дебюсси, Бартока, Прокофьева.

Финал сонаты (Presto) ошеломляюще нов и сегодня. Это ритмически однородное (триоли восьмыми), упорно

выдержанное октавное монодическое движение тонально неопределенных, неуловимо модулирующих пассажей с разветвленной скрытой полифонией резких скачков в одноголосном складе. Местами, как и в скерцо, прорезаются скрытые параллельные мажорные секстаккорды и квартсекстаккорды — в гармонических фигурациях. Но преобладает жесткое линейное движение, в котором сопряжены все возможные интервалы мелодических звукорядов. Возникает сложное взаимодействие тонально устойчивых и неустойчивых элементов длительной монодической линии. Форма финала парадоксально сочетает самую простую структуру (период) и самую сложную (сонатную). Образуется уникальный циклопически развитый период с ячейками побочной партии в расширениях обоих сложнейших предложений. Подобное смещение периода и сонатности предстанет в Прелюдиях, ор. 74 Скрябина. Жуткое *sotto voce* (*pp*) финала взрывается смертельным *fff* в последнем такте, где внезапным чудовищно резким акцентом звучит трезвучие си-бемоль минора, распластанное по 5 октавам — от нижнего баса до верхнего тона тонического квартсекстаккорда, взятого на педали от баса. При этом сонорно подчеркнуты самая низкая басовая и самая высокая звенящая октавы. И та и другая удваивают центральный тонический звук си-бемоль минора.

Итак, гармоническая оstinatность Марша сменилась в финале звучащим небытием, ритмической оstinatностью одноголосного «ветра на кладбище», по крылатому слову Антона Рубинштейна. Эту уникальную сонату, как ни странно, не играл даже Лист. Впервые ее продвинули на эстраду и победоносно утвердили русские композиторы-пианисты Рубинштейн и Балакирев. Честь им и слава!

Я позволил себе остановиться на Сонате с траурным маршем более детально и подробно, ибо о ней в русском теоре-

тическом шопеноведении писалось не так уж много. Замечательные, непревзойденные анализы музыки Шопена содержат труды Л. Мазеля, В. Цуккермана и проникновеннейшая образно-аналитическая работа Ю. Тюлина «О програмности в произведениях Шопена». Обидно, что к нынешнему 200-летию любимого русскими меломанами композитора пока еще не появилось ни одной новой музыковедческой монографии — ни теоретико-аналитической, ни даже популярной. Этот пробел невозможно восполнить материалами конференций, необходимы новые авторские монографии. Это относится и к следующим по возрасту юбилярам — Шуману и Листу.

Как же получилось, что ни кафедра зарубежной музыки, ни кафедра критики Петербургской консерватории не дали ни массовому читателю, ни музыканту-специалисту ни одной новой книги о Шопене и его современных интерпретаторах? Всем ясно, что писать заказные газетные поучения или выражать столь же произвольные восторги по поводу сегодняшних, едва начинающих жить опусов, легче и безответственней (в особенности для коммерческих таблоидов), чем создавать непреходящие труды о музыке, которую уже невозможно запретить росчерком пера. И вот мне, композитору, которого так любят поучать критики, пришлось взять в руки перо музыкального писателя за неделю до дня рождения Шопена, когда внезапно обнаружилась зияющая пустота в новейшем российском шопеноведении...

Продолжу излагать свои соображения не столь подробно, более сжато.

Ритмические фигуры различных слоев фактуры у Шопена часто соотносятся как 4 к 3 (реприза Ноктюрна до минор), 8 к 3×2 (Прелюдия фа-диез минор), 6 к $1,5 + 0,5$ (Этюд ля минор), 3 + 3 восьмых к 3 четвертям (Этюд фа минор,

в котором две триоли восьмыми полифонически сопряжены с триолью четвертями в левой руке) и так далее. Добавим к этому частые квинтоли (иногда разделяемые на две восьмые или шестнадцатые и триоль восьмыми или шестнадцатыми) и обычные в кантиленных мелодиях пассажные группетто, инструментальные фиоритуры.

Итак, асимметричное сопряжение контрастных ритмических слоев, от Булеза, Штокхаузена и Лигети перешедшее к русским авангардистам конца прошлого века, впервые четко сформировалось в лиричнейшей музыке Шопена. Это как-то мало отмечалось, ибо любовь Шопена к Баху и Моцарту заслоняла для многих его новаторскую смелость в сфере музыкального языка, выразительных средств. У того же Баха и Моцарта Шопен слышал, выявлял и по-новому развивал самые смелые радикальные черты их стиля, фактуры, полимелодической и полиритмической ткани. Добавим к этому плодотворное воздействие итальянского *bel canto* (особенно Беллини) и удивимся тому новому качеству, которое приобрели беллиниевские и россиниевские колоратуры в инструментальных мелодических пассажах Шопена, насыщенных неаккордовыми тонами. Музыку Шопена любили лучшие колоратурные певцы его времени — южанка Полина Виардо и северянка Женни Линд, а он наслаждался их пением и дружил с ними так, как Глинка и Мусоргский дружили с Воробьевой-Петровой и Леоновой.

Мелодика Шопена пронизана интонациями польской и французской речи в той же мере, как мелодика Шуберта и Шумана (даже инструментальная) — интонациями речи немецкой. Какие говорящие паузы в Ноктюрне до минор! Какое чисто вокальное речевое разнообразие ритмов внутри широко распевной мелодии этого ноктюрна! Мазурки, полоне-

зы, вальсы Шопена столь же польские по ритмоинтонациям, сколь жанровые пьесы Шумана характерно немецкие.

Шопен — необычайно смелый создатель фантастически новых гармоний. В первом же такте (далее — и во втором) его ля-минорного Этюда одновременно взяты минорное (внизу) и мажорное (выше) трезвучия. Да, это проходящая мажорная терция хроматического пассажа, но ведь именно так всегда и появлялись новые созвучия — поначалу как проходящие или вспомогательные тона, а позже как самостоятельные аккорды (вспомним устойчивые мажоро-минорные комплексы в музыке Стравинского среднего периода). Гармония ми-бемоль-минорного Этюда Шопена столь изысканна по фигурационной ткани и модуляционным сопряжениям многобемольных и многодиезных строев, что явственно предвосхищает Вагнера периода «Тристана», Франка периода Симфонии и Скрипичной сонаты. А хоральная ми-мажорная Прелюдия вполне могла бы прозвучать в «Тангейзере» или «Гибели богов» в торжественной вагнеровской оркестровке.

Не кто иной как Шопен впервые применил сурдины у струнных в партитуре обаятельной второй части юношеского Концерта ми мажор. Партитуры обоих его концертов вообще поражают тонкой колоритностью и сбалансированностью оркестровой и фортепианной фактур. Поистине, гениальный музыкант гениален во всем, даже в сфере оркестрового письма, в котором он имел так мало практики. А новая сонорная колоритность его фортепианной политембровости, полифактурности поразительна.

Шопеновская новая фортепианность выросла не без учета достижений так называемых «акробатов рояля» рубежа 20-х и 30-х годов XIX века, о которых в былом советском музыкознании писалось столь же уничижительно, как и о сонористике

западных авангардистов 50-х годов XX века. А ведь между обоими явлениями есть несомненная связь! Поиски новых звучаний и в сфере новых конструкций и возможностей рояля (виртуозы 20—30-х годов XIX века), и в необъятной области нового оркестра, новой виртуозной политембровой и полиритмической оркестровой сонорике (авангард сердцевины XX века) плодотворны. Их связь со спортом, механикой, акустикой, физикой, математикой, а в XX веке и электротехникой органична. И столь же органично последующее новое приближение музыки к человеческой психологии, к миру тонких чувств, к гуманитарной сфере, а в частности и к образам литературы, живописи, театра.

Шопен исключителен тем, что ни в одном его сочинении нет объявленной программы — литературной, живописной или театральной. Он чистый музыкант. Но, конечно же, его дружба с Делакруа и Гейне определяется прежде всего глубокой и тонкой психологической субстанцией его музыки, которая была слышна гениям поэзии и живописи, ярко ощутима и простыми слушателями.

Форма опусов Шопена по существу драматургична. Во многих есть скрытая програмность, скрытый психологический сюжет (так хорошо уловленные в свое время Бюловым, в прошлом веке Тюлиным, а также Софроницким, Нильсеном, другими великими пианистами).

Смешанные формы — сочетание сонатности и цикличности, вторжение скерцо или адажио в разработку сонатной формы, сочетание сонатности и рондо, вариационности, сонатности и других структур — все это впервые предстало в Балладах и Фантазии Шопена. Ведь форма Фантазии фа минор — это конспект си-минорной Сонаты Листа. Жанр симфонической поэмы, созданный Листом в 1850-е годы, преемственно связан

с формами и образами Баллад Шопена, его Фантазии, его Второй сонаты, повлиявшей и на Симфонию Листа. Вся программная симфоническая и фортепианная музыка коренится в наследии Шопена. Это охотно признавали Дебюсси, Мессиян, ранний Скрябин. Далеко не исчерпано влияние Шопена и в наши дни. Потому и играют его молодые музыканты с таким энтузиазмом, что воздействие его музыки беспредельно.

Прервем на этом наш краткий очерк в надежде на то, что современные музыковеды, среди которых, бесспорно, немало больших, серьезных знатоков, создадут новые книги о великом новаторе, первооткрывателе новых огромных сфер музыкальной Галактики.

Вечно юное искусство Шопена — это благородное музыкальное сердце Польши. Муза Шопена молодеет на протяжении 180 лет все более и более. Души людей многих поколений, за два последних века испытанные пламенем страшных войн и террора, свидетельствами запредельных взлетов и падений человеческой природы, согревает она неумирающим сердечным теплом.

*23 февраля 2010 года,
Санкт-Петербург*

Сергей Михайлович СЛОНИМСКИЙ

О НОВАТОРСТВЕ ШОПЕНА

Редактор *А. Е. Моносов*
Художественный редактор *Т. И. Кий*
Оригинал-макет *А. А. Красивенковой*

Формат 60х90/16. Бум. офс. Гарн. Academy.
Печ. л. 1,0. Уч.-изд. л. 1,2. Тираж 200 экз.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45
Тел./факс: 7 (812) 314-50-54, 312-04-97
E-mail: sales@compozitor.spb.ru Internet: www.compozitor.spb.ru

Филиал издательства нотный магазин «Северная лира»
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 26
Тел./факс: 7 (812) 312-07-96 E-mail: severlira@mail.ru

Отпечатано в типографии издательства «Композитор • Санкт-Петербург»