

Г. ЛЕЙХТЕНРИТТ

# ФРЕДЕРИК ШОПЕН

Перевод с немецкого Л. А. МАЗЕЛЬ

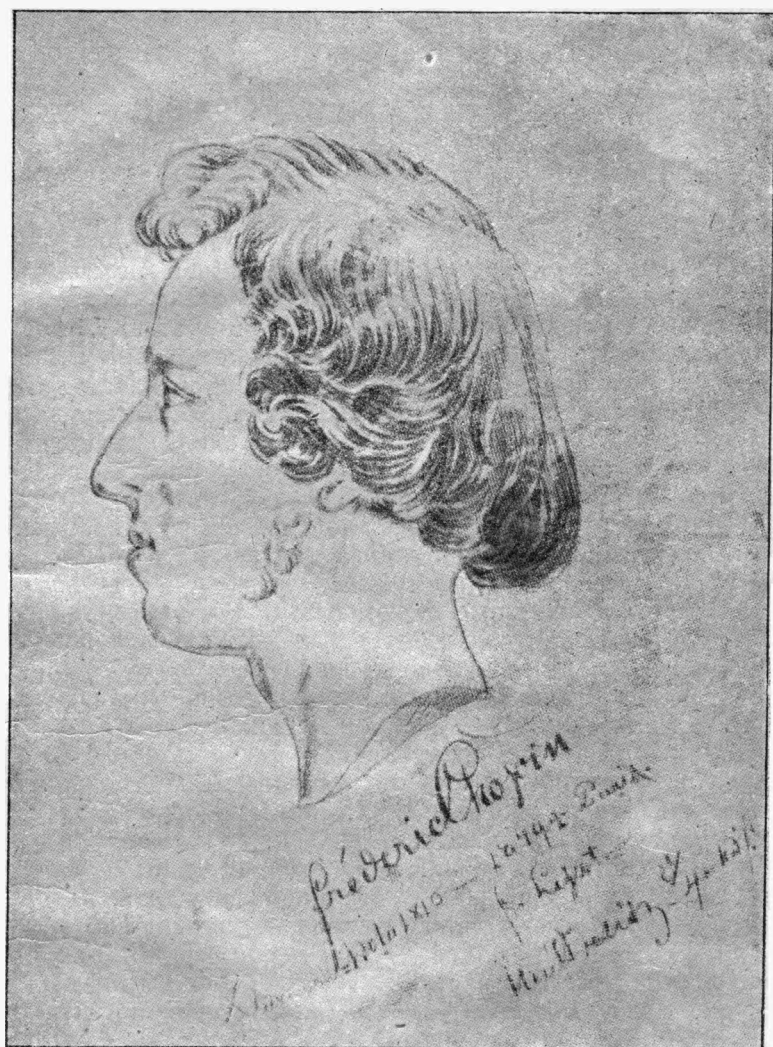
60887/1



---

Государственное Издательство  
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР

Москва — 1930



Фредерик Шопен  
(1810—1849).

По рисунку, сделанному Ф. Листом в Париже в 1849 г.

## ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Известно, как бедна наша музыкально-научная литература и как часто приходится отсылать интересующихся тем или иным вопросом музыковедения к не всегда доступным иностранным книгам и пособиям. Необходимость дать студентам наших музыкальных вузов и техникумов, музыкальным деятелям разных категорий и вообще всем „друзьям музыки“ ряд книг, которые охватывали бы всю совокупность музыкальных явлений в процессе их исторического развития и в освещении марксистским методом исследования, вызвала появление настоящей „Библиотеки музыкально-исторических знаний“, одним из выпусков которой является предлагаемая книга.

Библиотека эта (всего до 50 выпусков, размеров от 4 до 15 листов каждый) распадается на три серии: А, Б и В. К серии А относятся переводы стоящих на высоте современного научного знания исторических монографий и трудов (частью в извлечениях и сокращениях) выдающихся иностранных музыковедов. Серия Б включает в себе переводные и самостоятельные очерки по истории разных отраслей музыкальной науки. Серия В, в целях более непосредственного ввода читателей в понимание той или иной эпохи истории музыки, дает ряд подлинных памятников и материалов в виде извлечений из старинных хроник, трактатов, памфлетов, мемуарной и эпистолярной литературы, критических отзывов и пр., и пр.

Заключительный выпуск „Библиотеки“ — обобщающее и синтезирующее изложение ко всем выпускам серий А и Б — ставит себе задачей подвести, путем применения марксистского метода, социологическую основу ко всему построению истории музыки.

Всю переводную работу предположено осуществить, под моей редакцией, преимущественно силами студентов музыкально-научного отделения научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории и аспирантов консерватории и Государственного института музыкальной науки.

Настоящий выпуск является переводом (со второго издания 1920 г.) книги Г. Лейхтентритта. Имя автора пользуется в Германии большой и заслуженной известностью как музыкального историка и теоретика. Им написан ряд исторических монографий о Кейзере, Генделе, Шопене и др. и очерк по истории мотета, проредактированы сочинения Преториуса и Гаммершмидта для *Denkmäler der Tonkunst in Deutschland*, дополнен и переиздан четвертый том „Истории музыки“ Амброса, выпущено несколько популярных музыкально-исторических книжек. Теоретический труд Лейхтентритта „Учение о музыкальных формах“ вышел в 1927 г. третьим изданием; в 1920 и 1922 г.г. он напечатал (в двух томах) „Анализ фортепианных сочинений Шопена“.

Перевод предлагаемой книги сделан с небольшими сокращениями. Все подстрочные примечания и библиографический указатель литературы о Шопене составлены редактором перевода.

М. Иванов-Борецкий.

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО Ф. ШОПЕНА

### Юные годы

Биографами указывалось прежде 1 марта 1809 года, как день рождения Шопена. В семье Шопена и у самого Шопена этот день считался днем рождения, как это видно из многих семейных писем. Однако, более новые архивные изыскания польских исследователей показали, что Шопен родился 22 февраля 1810 года, следовательно, был на целый год моложе, чем это обычно принималось. Он был не третьим ребенком своих родителей, как сказано во всех биографиях, а вторым. Старшая сестра, Луиза, родилась в 1807 году; вторая, Изабелла,—в 1811; младшая, Эмилия,—в 1813. Свое раннее детство Шопен провел на своей родине в имении графов Скарбеков — Желязовой Воле (под Варшавой), где его отец, Николай Шопен, занимал место воспитателя в графском доме. Но уже в октябре 1810 года, когда Николай Шопен получил место преподавателя французского языка в новом лицее, семья Шопенов переехала в Варшаву.

Николай Шопен родился 17 августа 1770 года в Нанси. Около 1787 г. он приехал в Польшу в качестве бухгалтера вместе с одним французом, основавшим в Варшаве табачную фабрику. На первые годы его пребывания приходится волнения и неурядицы, временно приостановившиеся со вторым и третьим разделом Польши (в 1793 и 1795 годах). Шопен был захвачен общим подъемом при восстании Костюшко, служил в гражданском ополчении и дослужился до капитанского чина. Позднее он давал уроки французского языка в качестве домашнего учителя и попал, наконец, к Скарбекам в Желязову Волю. Здесь он познакомился с молодой девушкой из обедневшей дворянской семьи — Юстиной Кржижановской, на которой он в 1806 году женился.

Еще совсем маленьким ребенком Фредерик выказывал такую любовь к ф.-ц., что родители решили давать ему уроки музыки. Преподавателем был избран Адальберт

Живный<sup>1)</sup>, пользовавшийся в Варшаве большой известностью как учитель музыки. Сколько лет было Шопену, когда его начали систематически обучать, не известно. Но, во всяком случае, в возрасте восьми лет он впервые выступил с большим успехом на эстраде. Выступление имело место 24 февраля 1818 года на одном благотворительном празднике: Маленький Шопен играл концерт Гировеца<sup>2)</sup>, излюбленного тогда венского композитора. Об уроках, которые давал Живный молодому Шопену, мы знаем немного. Он считался сторонником классической немецкой школы; можно почти безошибочно предположить, что Шопен играл у него *Wohltemperiertes Klavier*, может быть также сюиты и другие вещи Баха, а также сонаты Гайдна, Моцарта, Бетховена, Гировеца, Гуммеля<sup>3)</sup>, Риса<sup>4)</sup>, Фильда<sup>5)</sup>, этюды Крамера и Клемента<sup>6)</sup>.

Почти такой же репертуар давал впоследствии Шопен своим ученикам на первое время обучения.

Как хорошо уже тогда знали мальчика в лучших варшавских кругах, видно из того, что в благотворительном концерте его пригласил участвовать Урсон Нимцевич — одна из наиболее значительных личностей Варшавы, выдающийся писатель и политик. Десятилетним ребенком Шопен привык вращаться в варшавских аристократических салонах и это раннее общение с высшими кругами общества несомненно усилило его прирожденные аристократические склонности и дало ему тот лоск манер и светскую элегантность, которые постоянно отличали его. Называют множество лучших домов, где вращался маленький Шопен; князья Чарторийские, Сапеги, Четвертинские, Радзивиллы, Любецкие, графы Скарбеки, Волицкие, Гусаржевские и мно-

<sup>1)</sup> А. Живный (1756—1842)—чешский пианист, при короле Станиславе Августе Понятовском переселился в Польшу и до конца дней был другом семьи Шопена.

<sup>2)</sup> Альберт Гировец (1763—1850)—очень плодовитый австрийский композитор, сочинения которого (60 симфоний; столько же квартетов, 70 опер и пр.) совсем забыты.

<sup>3)</sup> Иоганн Непомук Гуммель (1778—1837)—известный пианист и композитор, фортепианные сочинения которого оказали влияние на творчество романтиков.

<sup>4)</sup> Фердинанд Рис (1784—1838)—пианист и композитор, ученик Бетховена, написал три оперы, 2 оратории, 6 симфоний, 9 концертов и пр.; все это теперь позабыто.

<sup>5)</sup> Джон Фильд (1782—1837)—знаменитый пианист и композитор, ученик Клемента, жил долгое время в России и умер в Москве. Его сочинения для ф.-п., в особенности некоторые, имели значительное влияние не только на Шопена, но и на Мендельсона и Шумана.

<sup>6)</sup> Муцио Клемента (1752—1832)—один из выдающихся композиторов симфонической и фортепианной музыки, ожидающий еще настоящей оценки, и исключительный пианист и педагог, основатель современного пианизма; его учениками были упоминаемые здесь Крамер (1771—1858), Фильд, Мошелес, Калькбреннер и многие другие.

гие другие. В салоне княгини Четвертинской он познакомился также с княгиней Лович, урожденной графиней Грудзинской, женой внушавшего всем страх великого князя Константина. Поляки относились к этой красивой женщине с фанатическим почитанием из-за того влияния, которым она, к выгоде своих соотечественников, пользовалась на своего супруга, наместника Польши. Нередко случалось, что запряженный четверкой придворный экипаж останавливался перед домом Николая Шопена, чтобы взять маленького Фредерика на прогулку вместе с маленьким Павлом — внебрачным сыном великого князя — и его гувернером, графом де Мориоль. У княгини Лович Шопен встречал также великого князя и часто играл в его присутствии. Одно из его первых сочинений, марш, напечатанный позже без имени Шопена, он посвятил великому князю; этот последний принял посвящение десятилетнего мальчика, и марш часто исполнялся военным оркестром.

И своим импровизаторским талантом мальчик уже создал себе славу. Его композиторская одаренность была необычайно велика; еще раньше, чем он получил какую бы то ни было теоретическую подготовку, он пробовал свои силы на всевозможных мелких пьесках. Так напр., существует полонез, написанный им восьми лет. Как пианист, он развивался настолько быстро, что его учитель Живный прекратил уроки, когда его питомцу было 12 лет. Он ничего не мог больше дать своему ученику и полагал, что мальчика можно без всяких опасений предоставить самому себе. Других учителей фортепиано у Шопена больше не было.

Несмотря на все свои музыкальные успехи, Шопен согласно желанию отца все же не должен был воспитываться исключительно для искусства. Отец заботился о том, чтобы из-за музыкальных занятий не пострадало общее образование сына. Николай Шопен открыл в то время пансион, в котором воспитывались сыновья многих знатных семейств. Вместе с воспитанниками своего отца Шопен проходил школьные предметы до 1823 года. В этом году он поступил в четвертый класс лицея и продолжал там свои занятия. В лицее Шопен показал себя живым, веселым мальчиком, расположенным ко всевозможным шалостям. Рассказывают много анекдотов об этих годах, в частности о карикатуре на почтенного ректора лицея, доктора Линде, и о комическом подражании проповеди немецкого священника, говорившего на плохом польском языке. Уже тогда он выказывал большой мимический талант, и польский артист Пясецкий серьезно утверждал, что в лице Шопена пропадает великий актер. Позднее в Париже о нем аналогично высказывались и крупные фран-

цузские артисты. Вообще, будучи мальчиком, Шопен любил пробовать свои силы в различных областях: рисовал, писал красками, недурно сочинял стихи.

Еще большую волю своему задорному настроению дал он во время первых школьных каникул (в 1823 и 1824 годах), когда он гостил в семье Дзьевановских в их имении Шафарная. Своим письмам домой он придавал форму газеты „Курьер Шафарский“ и даже цензор, в лице Луизы Дзьевановской, исполнял в каждом номере свои обязанности. Однажды в этом „Курьере“ (по образцу „Варшавского Курьера“) было написано: „15 июля музыкальному обществу Шафарнии, состоящему из нескольких персон и полу-персон, представился господин Пишон. Он играл концерт Калькбреннера, который, однако, не произвел, особенно у юных слушателей, такого фурора, как песенка, также исполненная господином Пишоном“. В „Курьере“ описываются всевозможные веселые приключения. Один раз в селе Оборове Шопен пригласил к себе в комнату нескольких евреев, покупавших рожь, и сыграл им „Маюфес“— род еврейской свадебной музыки. Слушатели пришли в восторг, воскликнули „он играет, как настоящий еврей“, начали плясать и попросили его порадовать также их единоверцев на одной предстоящей свадьбе. Сообщается и о более дерзких, не всегда похвальных шутках, относящихся к этому времени. Кроме шалостей и удовольствий Шопен нашел в деревне и нечто другое. В то время в Польше можно было еще чаще, чем теперь, слышать народную, деревенскую музыку. В праздники, по поводу освящения церкви, поженок, плясок, свадеб и по другим поводам, польский крестьянин охотно отдавался музыке. При всей безыскусственности, в этой музыке были красочные звучания, огонь, подъем, грация. С живым интересом прислушивался мальчик к народным напевам: эти художественные впечатления были тем ядром, из которого позже выросло и созрело его собственное творчество. Иногда из Шафарнии делались экскурсии в города по ту сторону близкой тогда Прусской границы: в Торн и Данциг.

Созревая и духовно развиваясь, Шопен мог постепенно ставить себе все более трудные художественные задачи, и мы видим, что на следующий, 1825 год приходятся его первые более значительные композиции. Появившееся в печати его Rondo, c-moll op. 1, сразу поставило его, пятнадцатилетнего мальчика, в число настоящих композиторов. Он чаще выступал в качестве пианиста и эти выступления были более ответственны, чем прежде. Профессор консерватории Явурек устроил в зале консерватории два благотворительных концерта, 27 мая и 10 июня. В одном из них участвовал Шопен: он играл Allegro из f-moll'ного кон-



цера Мошелеса <sup>1)</sup> и импровизировал на Эолопантоне, инструменте типа фисгармонии, сконструированном одним варшавским музыкальным мастером. Лейпцигская „Allgemeine Musikalische Zeitung“ содержит краткий отчет ее варшавского корреспондента об этом выступлении Шопена. „Под руками молодого талантливомго Шопена, отличающегося в своих свободных фантазиях богатством музыкальных идей, инструмент этот производил большое впечатление“. В том же году в Варшаве был император Александр I. Он пожелал послушать Эоломелодикон — инструмент, похожий на Эолопантон, — и для этого позвал Шопена. В качестве воспоминания об этом выступлении Шопен сохранил бриллиантовое кольцо, подаренное ему императором. Очевидно, Шопен в это время уже занимал видное место в музыкальной жизни Варшавы. Своими ранними значительными успехами он обязан, помимо своего таланта, заботливому воспитанию, которое ему дали родители; помогало и почетное положение отца в варшавском обществе.

Но и в духовном отношении родительский дом много давал подрастающему мальчику. Николай Шопен находился в постоянном общении со многими выдающимися учеными, литераторами и художниками, и таким образом мальчик познакомился с наиболее интеллигентными людьми Варшавы.

Двадцатые годы были для этого города периодом большого культурного оживления. После бурных времен наполеоновских войн постепенно вернулось спокойствие и благосостояние страны начало подниматься. Науки и искусства также заняли должное место. В особенности это относится к польской литературе, для которой открылась новая эпоха. Бродзинский и великий поэт Мицкевич, назовем наиболее известных, возглавляли поворот от формальной классической поэзии к романтизму. Молодой Шопен, часто встречавшийся с Бродзинским, одним из самых пламенных борцов за романтизм, и, разумеется, почерпнул у него романтические идеи. Большое значение для формирования характера Шопена имел также горячий патриотизм — национальное чувство, воодушевлявшее все круги, с которыми ему приходилось соприкасаться, в том числе и высшую аристократию, равно как и всех посетителей дома его отца и всех его учителей. Мудрые заботы отца сказались также и в том, что сын его не был выпущен в жизнь, подобно большинству музыкантов предшествующих поколений, с сомнительными школьными познаниями, а получил основатель-

<sup>1)</sup> Игнац Мошелес (1794—1870) — известный пианист и педагог, ученик Альбрехтсбергера и Сальери, написал больше 140 opus'ов, теперь забытых, за исключением некоторых инструментальных пьес.

ное общее образование. Гимназические предметы серьезно проходились в лицее и молодой Шопен основательно познакомился с древними и новыми языками, историей, естествознанием, математикой и т. п. Временами напряжение было слишком большим для мальчика слабого и нежного сложения. Если у других учеников школа с ее уроками занимала большую часть времени, то у Шопена не оставалось даже свободных вечеров, т. к. он посвящал их своим композиторским занятиям. Даже по ночам творческое влечение часто не давало ему покоя. Иногда он вставал среди ночи, чтобы взять два-три аккорда, зафиксировать ту или иную мысль. Домашние слуги с состраданием перешептывались по этому поводу, находя „молодого барина“ не вполне нормальным. Но если духом он был вполне здоров, то телесные недомогания давали себя настолько знать, что летом 1826 года оказалось необходимым предпринять поездку на воды.

В следующие годы наибольшую пользу развитию Шопена принес Эльснер. Летом 1826 года Шопен окончил лицей и смог, наконец, целиком посвятить себя искусству. В том же году он поступил в Варшавскую консерваторию в класс композиции Эльснера. Можно однако предполагать, хотя мы не имеем на этот счет никаких сведений, что и до 1826 года Шопен не был самоучкой в области теории композиции. Действительно, та гладкая, уверенная, отделанная техника, которая видна в его ор. I, предполагает серьезные занятия композицией. Эльснер, без сомнения, давал ему частные уроки и до 1826 года.

Иосиф Эльснер был одним из серьезнейших музыкантов своего времени. Он родился 1 июня 1769 г. в Грошкау в Силезии. В Бреславле он посещал гимназию, а затем в Вене — университет. Медицина, к которой предназначал его отец, не была ему по душе, и он со все возрастающим усердием занимался музыкой. Он пел в церковном хоре, затем служил в разных местах в качестве певца, скрипача, капельмейстера, пока не попал в начале 90-х годов в Варшаву, где и жил до самой смерти (в 1854 году). Хотя по рождению он был немцем, но он был так предан своей второй родине, что поляки его причисляли к своим. В Варшаве он занимал первое место среди музыкантов и был высоко ценим, как дирижер театра, директор музыкальной школы, профессор университета и, главным образом, как композитор. Но для потомства его величайшей славой является то, что он был учителем Шопена. Он разгадал редкие способности своего ученика и преподавал ему так, как и нужно преподавать гениальному ученику: он не сковывал его фантазии мелочным школьным ремесленничеством и давал ему широкий простор.

В высшей степени тщательно отделанная фортепианная фактура Шопена также не в малой степени объясняется эльснеровской школой.

Шопен посещал консерваторию три года и основательно прошел там курс гармонии и контрапункта. Эльснер имел обыкновение вести дневник об успехах своих учеников. 17 июля 1827 г. Эльснер пишет: „Класс композиции, контрапункт. Ученик первого года обучения Шопен, Фредерик (способный ученик)“. В следующей записи: „Шопен Фр. (прилежный ученик, второй год обучения, уезжает для поправления здоровья)“. Наконец 20 июля 1829 г.: „Шопен, Фр. (ученик третьего года, большие способности, музыкальный гений)“.

Об учебном плане, программах лекций, составе преподавателей школы и т. п. мы осведомлены теперь хорошо и знаем, что занятия были поставлены там очень серьезно. Университетские лекции Эльснера по музыкальной теории также посещались Шопеном. Из всего этого видно, что Шопен получил заботливое музыкальное воспитание. Кроме этого, он имел возможность слышать в Варшаве много музыки и вне музыкальной школы, и его письма свидетельствуют о знакомстве со всем значительным, что относилось к музыке и проникло в его время в Варшаву. Музыкальная жизнь Варшавы двадцатых годов была очень интенсивной. Оперная, концертная и церковная музыка культивировалась весьма усердно. В Варшаве можно было услышать все то, что и в больших немецких городах: французскую и итальянскую оперу, много Моцарта и Вебера, инструментальную музыку Гайдна, Моцарта, Бетховена, Гуммеля, Шпора<sup>1)</sup>, Вебера и других, реквием Моцарта, ораторию „Семь слов“ Гайдна, мессы Керубини. К этому присоединялись иные, теперь забытые, но тогда модные композиторы: Плейель<sup>2)</sup>, Рис, Калькбреннер, Гировец и т. д., а также местные композиторы: Эльснер, Курпинский<sup>3)</sup>, Добржинский и др.

Одно музыкальное событие 1828 года возбудило особенный интерес Шопена: это были концерты Гуммеля в варшавском театре. Гуммель считался тогда, наряду

<sup>1)</sup> Людвиг Шпор (1784 — 1859) — знаменитый скрипач, находился в двадцатых годах в полном расцвете своей композиторской славы; его известнейшие оперы „Фауст“ и „Иессонда“ уже были написаны, равно как и большинство симфоний и квартетов. Теперь только скрипачи играют иногда его концерты.

<sup>2)</sup> Игнац Плейель (1757—1831) — поверхностный композитор, пианист (ученик Гайдна), основал существующую и до наших дней в Париже фортепианную фабрику.

<sup>3)</sup> Карл Казимир Курпинский (1785—1857) — автор 26 опер и нескольких теоретических работ; Игнац Добржинский (1807—1867) — пианист и композитор камерной музыки и пьес для ф-п.

с Фильдом и Мошелесом, одним из наиболее выдающихся пианистов и композиторов. Он играл много собственных произведений и импровизировал в каждом концерте на заданную тему. Шопен познакомился с ним лично. Гуммель выказал интерес к своему молодому коллеге и сохранил в дальнейшем свое расположение к нему; по крайней мере во время пребывания Шопена в Вене он держался по отношению к нему очень дружелюбно. Гуммель оказал на Шопена сильное влияние.

Лето 1827 года Шопен опять провел в деревне около Познани (в имении Стржижеве) в качестве гостя у Веселовской, сестры одного из прежних воспитанников Николая Шопена — графа Скарбека. Недалеко оттуда находилось имение Антонин познанского губернатора, князя Радзивилла, слышавшего игру Шопена в Варшаве в 1825 году. Способности молодого артиста произвели на Радзивилла такое впечатление, что он пожелал с ним ближе познакомиться и пригласил его к себе в имение. Следующим летом (1828 года) Шопен снова гостил в Стржижеве и вторично посетил Антонин.

Наиболее значительным событием юношеских лет Шопена была поездка в Берлин в сентябре 1828 г. Поводом для этой поездки послужил берлинский конгресс естествоиспытателей, на котором председательствовал Александр фон Гумбольд. На конгресс был приглашен варшавский зоолог, проф. Яроцкий, взявший с собой Шопена по просьбе его отца. Шопен услышал в Берлине много музыки (особенно сильное впечатление произвела на него „Цецилия“ Генделя), но выступить публично, как пианисту и композитору, ему не пришлось; его надежды завязать отношения с выдающимися музыкантами также не сбылись. Он видел на одном концерте певческой академии Спонтини<sup>1)</sup>, Цельтера<sup>2)</sup> и Мендельсона, но, как писал домой, ни с кем из них не разговаривал, так как считал неудобным самому им представиться. В зоологическом саду и королевской библиотеке он скучал, но большой музыкальный магазин Шлезингера<sup>3)</sup> его очень заинтересовал. Он пробыл в Берлине две недели.

Приблизительно к этому времени относится ряд писем Шопена к его приятелю Войцеховскому. Они проливают некоторый свет на личные переживания Шопена, на его

<sup>1)</sup> Гаспаро Спонтини (1774—1851)— знаменитый оперный композитор („Весталка“, 1809, „Кортец“, 1810), с 1820—1842 был дирижером берлинской оперы.

<sup>2)</sup> Карл Цельтер (1758—1832) был учителем Мендельсона.

<sup>3)</sup> Мартин Шлезингер имел с 1810 г. крупнейшую в Берлине музыкальную торговлю, сын его основал в 1834 г. известное музыкальное издательство (перешедшее потом к Брандус).

творчество, на музыкальные и театральные события. Так напр., 27 декабря 1827 года Шопен пишет: „Партитура моего Rondo à la Krakowiak (впоследствии op. 14) готова“. С-диг'ное рондо для двух роялей (опубликованное лишь после смерти Шопена под op. 73) также здесь упоминается: „это осиротелое дитя нашло отчима в лице Фонтана<sup>1)</sup>; он изучал его больше месяца“.

Вскоре после этого в Варшаве произвел сенсацию Паганини, и его выступление было событием также и для Шопена. Без сомнения, Паганини дал сильный толчок его развитию, как позднее Лист. Не навеяны ли Паганини некоторые этюды Шопена? Паганини помог ему окончательно выйти за пределы гуммель-фильдовского горизонта. Сохранилось свидетельство о том, как восхищен был Шопен игрой Паганини: он написал вариации *Souvenir de Paganini*, произведение почти неизвестное в Германии.

Летом 1829 г. Шопен заканчивает обучение в консерватории, получив блестящее свидетельство от Эльснера. Эльснер видел в Шопене уже вполне зрелого художника: это видно из того, что в 1829 г. Шопен сделал свое первое артистическое турне; добросовестный учитель не отпустил бы Шопена, если бы в нем было что-нибудь ученическое. На этот раз целью поездки была Вена. В намерения Шопена не входило выступать публично; гораздо больше думал он о том, чтобы завязать связи, показать свои сочинения и поучиться там, где было чему учиться.

В середине июля 1829 года Шопен выехал со своими друзьями — Зелинским, Губе и Францем Мацейовским — из Варшавы через Краков в Вену, куда они прибыли 31 июля. Привезенные Шопеном рекомендательные письма открыли ему доступ к влиятельным лицам, и вскоре он оказался в водовороте венской музыкальной жизни. Прежде всего он явился к издателю Гаслингеру<sup>2)</sup> с рекомендательным письмом от Эльснера. Уже раньше Шопен посылал Гаслингеру свои сочинения. Этот последний вспомнил теперь о все еще ненапечатанных произведениях и обещал опубликовать вариации на „*Là ci darem la mano*“. Он быстро оценил способности молодого композитора и стал уговаривать его выступить со своими сочинениями в собственном концерте. К тому же склоняли его многие другие лица,

<sup>1)</sup> Юлий Фонтана (1810—1869) — сверстник и соученик Шопена у Эльснера, сочинял музыку для ф-п; после смерти Шопена издал некоторые его последние сочинения.

<sup>2)</sup> Венский издатель Тобиас Гаслингер (1787—1842) известен своими отношениями с Бетховеном; его издательство в 1876 г. перешло к берлинской фирме Шлезингер.

особенно же дирижер Kärntnertheater, В. Вюрфель, бывший прежде преподавателем фортепиано варшавской консерватории и знавший Шопена еще с того времени. Директор театра граф Галленберг <sup>1)</sup> предоставил Шопену для концерта помещение театра. Шопен согласился далеко не сразу, но в конце концов последовал советам Вюрфеля, и концерт состоялся 11 августа 1829 года. „Так как я не потребовал гонорара, граф Галленберг (директор театра) спешил с моим выступлением. Программа состояла из увертюры Бетховена („Прометей“), моих вариаций („Lá ci darem la mano“), пения фрейлейн Фельтгейм, моего краковяка (Rondo à la Mazur op. 5) и в заключение небольшого балета“ (письмо от 12 авг.). Успех был чрезвычайно велик, несмотря на то, что репетиция прошла плохо. „Оркестровые музыканты делали мне на репетиции кислые мины; больше всего им не нравилось, что я сразу хочу выступить с новыми произведениями... Вариации удалась хорошо, тогда как рондо шло настолько плохо, что мы должны были дважды начать сначала; партии были очень плохо переписаны и полны ошибок... Эти господа делали такие гримасы, что я уже хотел отменить концерт по болезни“. Эта неудачная репетиция заставила Шопена вычеркнуть рондо из программы и поставить вместо него свободную фантазию на тему из „Белой дамы“ <sup>2)</sup> и польской песни „Хмель“. Биограф Шопена Карасовский сообщает мелодию этой песни; ее пели во время свадебного обряда, когда на невесту надевали чепец.



„Публика, которой такого рода национальные мелодии не знакомы, была в восхищеньи“, но Шопен добавляет: „я признаюсь, что своей свободной фантазией я был не совсем доволен“. Не только публика аплодировала восторженно: оркестранты — и те присоединились к общим

<sup>1)</sup> Имя гр. Галленберга (1783—1839) осталось в истории музыки потому, что он был мужем той Джулии Гвиччарди, которую можно с некоторым основанием считать „бессмертной возлюбленной“ Бетховена; ей посвящена соната *Quasi una fantasia*, op. 27 № 2; Галленберг, руководя театрами в Вене и Риме, сочинял также балетную музыку.

<sup>2)</sup> „Белая дама“ — опера известного французского композитора Буальдьё (1775—1834), которая появилась в 1825 г. и во время пребывания Шопена в Вене была еще модной новинкой.

восторгам. Благодаря этому концерту Шопен стал героем дня в венском обществе. Он завел знакомство в аристократических кругах, в частности с графом Лихновским. „Граф не знал, как хвалить меня,— так он был восхищен моей игрой... Это тот самый, который был лучшим другом Бетховена и которому этот великий человек многим обязан... Шварценберги и др. пришли в восторг от нежности и элегантности моего исполнения. Музыканты также не отставали: Черни <sup>1)</sup> сделал мне много комплиментов, также и Шуппанциг <sup>2)</sup> и Гировец. В один день я познакомился со всеми выдающимися венскими музыкантами, среди них и с Майзедером <sup>3)</sup>, Гировецом, Лахнером <sup>4)</sup>, Крейцером <sup>5)</sup> Шуппанцигом etc“. Не удивительно, что после такого успеха Шопен решил дать вслед за первым концертом второй, опять в том же театре и опять без гонорара. „Для того, чтобы обязать графа Галленберга, с кошельком которого дела обстоят не важно... Третьего концерта я бы ни за что не дал; я бы не устроил и второго, если бы меня не вынудили к этому и если бы я не думал, что в Варшаве могут сказать: он дал только один концерт в Вене и уехал; должно быть он не очень понравился! Я был уже сегодня у одного рецензента, который очень расположен ко мне и, конечно, напишет выгодный отзыв“. Как видно из этого письма, Шопен рассуждал самым деловым образом,— черта, которая часто выступает в нем и позже. Он был вправе сказать о себе: „Теперь я стал, по крайней мере, на 4 года умнее и опытнее“. Второй концерт имел место 18 августа. На этот раз он играл „Rondo à la Mazur“, после того, как его друг Нидецкий исправил партии. „Своим Rondo я завоевал всех музыкантов-профессионалов; от дирижера Лахнера до настройщика рояля все хвалят сочинение. Гировец ужасно шумел и кричал браво“, пишет Шопен 19 августа. Характерной для него в этом письме является фраза: „Я знаю, что понравился дамам и музыкантам“. Вариации он повторил „по особому желанию дам“. В той же „музыкальной академии“, как тогда звали концерты, исполнялась также увертюра к „Горному королю“ Линдпайтнера <sup>6)</sup> и

<sup>1)</sup> Карл Черни (1891—1857)— ученик Бетховена и известнейший фортепианный педагог.

<sup>2)</sup> Игнац Шуппанциг (1776—1830)— выдающийся скрипач, первый исполнитель во главе своего квартета многих квартетов Бетховена.

<sup>3)</sup> Иозеф Майзедер (1789—1863)— выдающийся скрипач и композитор для своего инструмента.

<sup>4)</sup> Франц Лахнер (1803—1890)— плодовитый композитор и в то время один из дирижеров театра, где происходили концерты Шопена.

<sup>5)</sup> Речь идет о Конрадине Крейцере (1780—1849), оперном композиторе, который с 1822 по 1840 занимался в Вене дирижерской деятельностью в разных театрах.

<sup>6)</sup> Петер Линдпайтнер (1791—1855)— популярный тогда немецкий композитор (21 опера и пр.).

полонез Майзедера для скрипки. Большому успеху у публики соответствовали также отзывы прессы. Об одном суждении слушателей сообщает сам Шопен: „Почти все сходятся на том, что я играл слишком тихо, слишком нежно для здешней публики. Здесь привыкли к барабанному бою местных виртуозов“. Шопен говорил: „Нежный звук—это моя манера игры, которая так понравилась дамам, особенно—фрейлейн Благетка<sup>1)</sup>. Она дружественно расположена ко мне, а кроме того ей 20 лет, она умная девушка и хороша собой“. Далее он пишет: „Никто не хочет здесь смотреть на меня, как на ученика. Благетка сказала мне, что здесь больше всего поражены тем, что я мог научиться всему этому в Варшаве. Я ответил, что у Эльснера и Живнаго самый большой осел и то чему-нибудь научился бы“. 19 августа Шопен и его друзья выехали из Вены. Шопен рассказывает в письмах о своих прощальных визитах, о том, как он встретился в кафе против театра с Гировецом, Крейцером, Лахнером, Зейфридом<sup>2)</sup> и др. и как он, наконец, сел в почтовую карету „после трогательного прощания“. „Это было действительно трогательное прощание: фрейлейн Благетка дала мне на память свои сочинения с собственноручной надписью и ее отец, сердечно кланялся тебе, мой дорогой папа, и тебе, моя дорогая мама, и поздравлял вас с таким сыном; молодой Штейн (сын фабриканта роялей) плакал, а Шуппанциг, Гировец, одним словом, все музыканты были очень тронуты“. Обрато Шопен поехал через Прагу, где он познакомился со скрипачем Пиксисом и композитором Кленгелем<sup>3)</sup>. О последнем он пишет: „Из всех завязанных мной знакомств с художниками я больше всего рад знакомству с Кленгелем, которого я видел у Пиксиса. Он мне сыграл свою фугу (можно подумать, что она — дальнейшее продолжение Баха: их 48 и столько же канонов). Какая разница между ним и Черни“. После трехдневного пребывания в Праге друзья поехали в Теплиц. 26 августа Шопен прибыл в Дрезден. Он осмотрел город, посетил сады, галлеи, театры, отдал свои рекомендательные письма. „Завтра утром“, пишет он самодовольно и немного тщеславно, „я ожидаю Морлакки<sup>4)</sup>, чтобы пойти с ним к фрейлейн Пех-

1) Мария Благетка (1811—1887) была выдающейся пианисткой и сочиняла для ф-п. сонаты, концерты.

2) Игнац Зейфрид (1776—1841)— композитор, ученик Моцарта и Альбрехтсбергера, известен изданием в 1832 г. тетрадок Бетховена с упражнениями по гармонии и контрапункту.

3) Александр Кленгель (1783—1852) учился у Клементи в Петербурге, с 1814 г. жил в Дрездене, где был придворным органистом; упоминаемые здесь 48 канонов и фуг были изданы лишь в 1854 г. известным теоретиком М. Гауптманном.

4) Итальянский композитор Франческо Морлакки (1784—1841), автор 20 опер, 3 ораторий, месс, органных сонат, с 1810 г. был придворным капельмейстером итальянской оперы в Дрездене.



вель. Именно так: не я иду к нему, а он приходит ко мне. Да, да, да! При этом нужно иметь в виду, что Морлакки, в качестве королевского капельмейстера, был единственным музыкальным властителем Дрездена. Кленгель попросил Морлакки познакомить фрейлейн Пехвель, лучшую ученицу Кленгеля, с Шопеном. Упомянем также, что Шопен видел в Дрездене „Фауста“ Гете. Его мнение о нем до странности односложно: „страшная, но величественная фантазия“. 12 сентября Шопен был уже в Варшаве. После своих больших успехов в Вене Шопен нашел пребывание в Варшаве однообразным и мало интересным. В письме к Войцеховскому от 3 окт. 1829 г. он жалуется: „Ты не поверишь, как печальна Варшава для меня; если бы я не чувствовал себя счастливым в своей семье, мне не хотелось бы здесь жить. О, как горько, когда не имеешь никого, с кем можно делить радости и печали; как ужасно, когда сердце сдавлено и ни одной душе нельзя высказать своих жалоб. Ты знаешь, что я этим хочу сказать“. Это плачевное признание молодого Шопена, который теперь, после своих триумфов, должен был иметь меньше всего основания жаловаться, характерно для него. К тому же оно не единственное в своем роде. Достаточно было какого-нибудь маленького, иногда воображаемого препятствия, чтобы привести его в глубокое уныние. В том же письме он упоминает и о причине своих волнений: „Я нашел уже — может быть, к моему несчастью — мой идеал, которому я искренно поклоняюсь. Уже прошло полгода, а я не сказал ей, о которой я мечтаю каждую ночь, ни единого слова“. Он вовсе не был отвергнут своей возлюбленной. Издалека мечтает он о ней, и это наводит на него меланхолию. Этим идеалом была Констанция Гладковская, молодая певица варшавской оперы. Ни с кем другим Шопен не был так откровенен как с Войцеховским. Поэтому письма к этому другу являются очень важным биографическим источником. Почти только им одним мы обязаны сведениями о жизни Шопена в 1829—30 г.г., также и об этой любви. Выступление боготворимой Констанции в варшавской опере дает повод к восторженным мечтаниям. В остальном, однако, любовные отношения с Констанцией существовали больше в воображении Шопена, чем в действительности. Нам даже не известно, узнала ли она когда-нибудь о горячей любви Шопена; во всяком случае до признания дело никогда не дошло. Кроме того, если Констанция и занимала первое место в его сердце, то во всяком случае не единственное. Однажды Шопен пишет: „Уже 11½ часов, я сижу еще не одетым, а Мариолка наверное меня ждет, чтобы идти со мной к К. на обед... Я еще не был у нее после моего возвращения и должен откровенно признаться, что часто

считаю ее причиной моей печали... Отец смеется по этому поводу; но если бы он знал все, он быть может заплакал бы. Я тоже на вид очень доволен, тогда как мое сердце...“ Здесь он внезапно обрывает. Эта красивая Мариолка была молодая графиня Александра де Мориоль, отец которой состоял при дворе великого князя Константина воспитателем его сына Павла. Она и была причиной частых визитов Шопена в Бельведер <sup>1)</sup>; она шла навстречу чувству Шопена, но он сознавал безнадежность этой любви и это было причиной его тайной скорби. *Rondo à la Mazur* op. 5 посвящено Александре де Мориоль.

В это время Шопен принадлежал к популярнейшим личностям Варшавы. Почти каждый, сколько-нибудь значительный человек, был ему знаком. Замечательно, что его знакомство с молодыми музыкантами было поверхностным, тогда как с литераторами он был на дружеской ноге. Бродзинский, Витвицкий, Залесский, создавшие себе имена в польской литературе, поддерживали с ним дружеское общение. Было естественно писать музыку на их стихотворения, и так возникло большинство изданных после смерти Шопена „польских песен“. Гораздо важнее, однако, чем эти небольшие, случайные сочинения, было то, что кружок литераторов оказал на Шопена громадное влияние: именно здесь сделался он приверженцем молодой, поднимающейся романтической школы и впитал в себя тот романтический дух, которого ему не могло дать общение с менее одаренными молодыми музыкантами. Миросозерцание, основа которого была заложена еще в отеческом доме, теперь вполне укрепилось. Разумеется, Шопен вовсе не был оторван от музыкальной общественности.

У Кесслера <sup>2)</sup>, одного из лучших тогда варшавских музыкантов, автора еще поныне не совсем забытых этюдов, бывали еженедельные домашние концерты. Там собираются почти все здешние художники и играют с листа все „новинки“. Шопен познакомился у Кесслера со множеством новых вещей: „Вчера играли между прочим октет Шпора — прекрасное произведение!!.“ Он упоминает еще концерт (*cis-moll*) Риса, трио (*E-dur*) Гуммеля, квинтет Шпора для фортепиано и духовых инструментов, последнее трио Бетховена (вероятно op. 97, *B-dur*); „оно своей красотой и величием поразило меня“. В другой раз он сообщает, что будет играть у Кесслера свои вариации, посвященные Войцеховскому (op. 2). Несколько раз упоминает он об этюдах, про которые говорит: „они написаны по моему“; эти этюды

<sup>1)</sup> Дворец, где жил наместник края Константин.

<sup>2)</sup> Иозеф Кесслер (1800—1872)— фортепианный педагог, с 1826 по 1830 жил в Варшаве.

затем попали в ор. 10. Упоминается также концертное Adagio, средняя часть f-moll'ного концерта: „Эльснер хвалит это Adagio; он говорит, что в нем есть что-то новое“. О других сочинениях Шопен говорит в длинном письме, описывающем его жизнь в Антонине, где он гостил у Радзивилла в октябре 1829 года: „Я пробыл там неделю. Ты не поверишь, как быстро и приятно она прошла... Что касается меня, я бы там остался до тех пор, пока меня не выгнали бы; но мои занятия и прежде всего мой концерт, который все еще нетерпеливо ждет своего финала, заставили меня распротиться с этим раем. Там были две Евы, молодые княжны,—чрезвычайно любезные, музыкальные, сердечные дамы. И сама княгиня прекрасно понимает, что не происхождением человека обуславливается его значение; она так любезна и внимательна в обращении со всеми, что ее невозможно не почитать. Ты знаешь, как князь любит музыку; он показал мне своего „Фауста“<sup>1)</sup> и я нашел, что многое там действительно хорошо, отчасти даже гениально задумано. Признаться, я не ожидал такой музыки от наместника! Пока я был в гостях, я написал „Alla pollasa“ с виолончелью (позже опубликовано под ор. 3). Это не более, как блестящая салонная пьеса, как раз для дам. Мне бы очень хотелось, чтобы княжна Ванда ее разучила: будто я ей даю уроки. Ей только 17 лет, она красива, и было бы наслаждением ставить на клавиши ее прелестные пальцы. Но шутки в сторону, она действительно очень музыкальная и ей не нужно говорить, где играть piano, crescendo или pianissimo“.

Также и в следующем году Шопен имел возможность выезжать за город. Он посетил своего друга Войцеховского в его имении и был на своей родине, в Желязовой Воле у графа Скарбека. В мае 1830 года в Варшаве после многолетнего перерыва впервые вновь собрался сейм. В столицу стеклось много дворян и высших чиновников. В связи с этим дается ряд многочисленных концертов в этом году, о многих из которых пишет в своих письмах Шопен. Весной 1830 года сам Шопен также дал два концерта. Первый состоялся 17 августа в помещении театра. Программа была составлена следующим образом:

#### Первое отделение.

1) Увертюра к опере „Leszek Bialy“ Эльснера 2) Allegro из „f-moll'ного концерта“, сочинено и исполняется господином Ф. Шопеном, 3) Дивертисмент для валторны, сочинено и исполняется господином Гернером. 4) Adagio и

<sup>1)</sup> Антон Радзивилл (1775—1833), наместник познанский, был большим меценатом и серьезным музыкантом, сочинял романсы, дуэты, хоры; его музыка к „Фаусту“ Гете была издана в 1835 г., но отрывки из нее исполнялись Цельтером в Певческой академии еще в 1810 г.

Rondo из f-moll'ного концерта, сочинено и исполняется господином Ф. Шопеном.. <sup>1)</sup>

### Второе отделение.

1) Увертюра к опере „Cecylja Piasecynska“ Курпинского. 2) Вариации Паэра, <sup>2)</sup> споеет госпожа Мейер. 3) Поппури на темы национальных песен Шопена.

27 марта 1830 года Шопен пишет, что концерт не дал ожидаемого им впечатления. Только Adagio и рондо произвели большой эффект, остальному же аплодировали „потому, что публика хотела показать, что понимает и умеет ценить серьезную музыку“. Указывалось также, что Шопен играл не достаточно громко. Через неделю состоялся второй концерт, на котором Шопен опять играл Allegro из f-moll'ного концерта и импровизировал на тему народной песни „W miescie dziwne obyczae“ („В городе нравы особые“), „что людям из первого ряда очень понравилось“. В общем, однако, по сообщению Шопена кажется, что, несмотря на большой успех, он был не доволен публикой. Самого лучшего и самого существенного в игре и произведениях Шопена не понимали. Но внешний успех был громаден. Газеты писали прекрасные отзывы, в „Курьере“ появился даже сонет в честь Шопена, почитатели послали ему большой букет со стихотворением, торговец музыкальными принадлежностями Бржезина потребовал портрет Шопена, из мелодий его сочинений арранжировали мазурки и вальсы. Очень характерна для Шопена та манера, с которой он говорит об исключительно выгодных материальных результатах: „Мне не приходится говорить о сборе, т. к. театр не принес мне много. От обоих концертов я не имел, за вычетом расходов, даже полных 5 000 гульденов“.

Следующие строки доказывают, что большой успех не вскружил головы молодому артисту... „Один из номеров <sup>3)</sup> содержит такие глупости, что я был в отчаянии до тех пор, пока я не прочел ответа в „Газете Польской“, который справедливо отнимает у меня то, что другие мне в чрезмерном усердии приписали. Именно, в этой статье утверждается, что поляки будут когда-нибудь гордиться мной, как немцы Моцартом; очевидная чепуха! Но более того: там говорится, что если бы я попал в руки к педанту или россинисту (какое глупое выражение!), я бы никогда не смог быть тем, чем я, так сказать, стал теперь“. Шопена

<sup>1)</sup> Тогда было в обычае разбивать при исполнении симфонию или концерт на две, на три части и вставлять между Allegro, Adagio, скерцо и финалом другие исполняющиеся в концерте номера.

<sup>2)</sup> Итальянский композитор Фердинандо Паэр (1771—1839), помимо 44 опер, писал симфоническую и камерную музыку.

<sup>3)</sup> Речь идет о правительственной газете.

побуждали дать третий концерт, но он хотел это сделать лишь перед отъездом за границу. Варшава уже не была подходящим местом для дальнейшего совершенствования и об этом отъезде речь шла уже в течение целого года. Но Шопен все его откладывал. Это очень характерно для его нерешительности; кроме того, отъезду, вероятно, мешала его влюбленность в Гладковскую. 4 сентября 1830 г. он пишет: „Я говорю тебе, у меня все более сумасшедшие мысли. Я еще сижу здесь и не могу решиться окончательно установить день моего отъезда. У меня такое чувство, как если бы я покидал Варшаву, чтобы никогда не вернуться домой; мне кажется, что навсегда прощаюсь с моей родиной. О, как печально умереть не там, где родился. Как было бы мне тяжело увидеть у моего смертного одра, вместо дорогих мне лиц моих родных, безразличного врача и нанятого слугу!“ Отъезд затянулся до ноября. Последние недели принесли много волнений. Летом был закончен е-молл<sup>1</sup>-ный концерт. Приготовления к последнему выступлению стоили много труда, к этому же прибавилась тревога перед отъездом и перспектива окончательно расстаться с Констанцией, Мариолкой и может быть с другими... „Я иногда так безумен, что пугаюсь сам себя... В церкви она на меня кинула взгляд, я сразу оцепенел и выбежал на улицу. Мне понадобилось четверть часа, чтобы снова притти в себя“. 11 октября состоялся, наконец, концерт. Шопен сообщает о нем: „Вчерашний концерт вполне удался... Я ни в малейшей степени не боялся и играл, как если бы я был дома. Зал был переполнен. Симфония Гернера была первым номером; затем я играл первое Allegro из е-молл<sup>1</sup>-ного концерта, которое хорошо звучало на штрейхеровском <sup>1</sup>) инструменте. Шумные аплодисменты раздались после этого. Солива <sup>2</sup>) был очень доволен: он дирижировал своей арией с хором, очень хорошо спетой Волковой. Второе отделение началось увертюрой к Теллю (Россини). Солива дирижировал превосходно... Он дирижировал потом каватиной из „La donna del lago“ <sup>3</sup>) (Россини), которую пела Гладковская. На ней было белое платье и розы в волосах, и она была прелестна. Никогда она не пела так хорошо, как в этот вечер. После того, как я свел дам с эстрады, я играл мою фантазию на польские песни. На этот раз я понял сам себя, окрестр понял меня, и партнер понял нас. В заключение последний мазур произвел большой эффект. Меня бурно вызывали, так что я должен был четыре раза выходить на вызовы.“

<sup>1</sup>) Иоганн Штрейхер (1761—1833) — фортепьянный мастер, зять знаменитого венского мастера Штейна (1728—1792).

<sup>2</sup>) Солива — один из варшавских музыкантов.

<sup>3</sup>) Опера Россини „Женщина озера“ появилась в 1819 г.

Наконец 2 ноября пробил час отъезда. Расставание было очень тяжелым; с Констанцией Шопен обменялся кольцами. Во время прощальной трапезы с друзьями он сочинил песню „Гуланку“ на текст Витвицкого. Ему поднесли почетный дар — серебряный кубок, наполненный родной землей. „Где бы ты ни был, где бы ты ни странствовал, никогда не забывай своего отечества, никогда не переставай любить его горячим, верным сердцем. Помни о Польше, помни о твоих друзьях; они с гордостью называют тебя своим соотечественником, ожидают от тебя великого и провожают тебя своими молитвами и пожеланиями“. Приведенная речь, была ли она в действительности такой или нет, хорошо выражает чаяния, идеи, воодушевлявшие тогда польскую молодежь; она соответствовала чувствам всех присутствовавших.

Еще один сюрприз ожидал Шопена. На расстоянии часа езды от Варшавы у трактира села Воля стоял старик Эльснер с учениками консерватории. И когда Шопен подъехал, хор консерваторцев спел прощальную кантату под аккомпанимент гитары, написанную к этому случаю самим Эльснером.

Предчувствие не обмануло Шопена. Ему не было суждено вновь увидеть когда-либо свое отечество.

### Произведения двадцатых годов

К первому периоду творчества относится значительное число сочинений, которые никогда не были опубликованы Шопеном. О некоторых из них (вальсы, полонезы и др.) говорится дальше. Список всех произведений Шопена дан в конце книги.

С самого начала Шопен выказывает характерное для него критическое отношение к себе. Среди этих юношеских произведений уже находятся некоторые ценные вещи. Большинство из них были бы без колебания опубликованы начинающим композитором средней руки и кое что могло бы дать известность такому композитору. Шопен же не дал напечатать ни одной из этих вещей. Это — 4 полонеза, рондо для двух роялей, несколько вариаций, приблизительно 10 вальсов, 12 песен, множество мазурок, экосезов и т. д. Изумительно рондо ор. 1, написанное 15-летним композитором с полным знанием инструмента; оно может занять место рядом с лучшими вещами Гуммеля и Фильда. Если оно и не отличается значительной оригинальностью, то все же оно далеко от простого подражания. Об этом произведении Шуман писал Вику <sup>1)</sup> (11 января 1832 г.):

---

<sup>1)</sup> Фридрих Вик (1785—1873) — замечательный фертпианный педагог, учитель Шумана и своей дочери Клары (1819—1896), известной пианистки и с 1840 г. жены Шумана.

„Первое произведение Шопена (я убежден, что десятое!) находится у меня в руках; любая дама сказала бы, что это очень красиво, очень пикантно, почти как у Мошелеса. Думаю все же, что вы дадите Кларе его разучить, так как оно полно души и в нем мало трудностей. Я скромно утверждаю, однако, что между этим и ор. 2 лежат по крайней мере два года и двадцать произведений“. Ор. 2, посвященные Войцеховскому вариации на „*Là ci darem la mano*“ из Дон Жуана Моцарта с оркестровым сопровождением, чрезвычайно понравились Шуману: он свою статью об этих вариациях в „*Allgemeine Mus. Zeitung*“ начинает следующими словами: „Шапки долой, господа, перед вами гений!“

17 польских песен (ор. 74) — единственные дошедшие до нас вокальные произведения Шопена. Он в течение ряда лет написал большое количество песен, но многие из них утеряны. В письмах мы находим многочисленные указания на неизвестные нам песни. Наконец, к произведениям этого периода относятся оба концерта. Они принадлежат, как и все большие вещи, в которых Шопен пользуется оркестром, к менее удачным. Ему не было дано умения свободно владеть большими симфоническими формами и, кроме того, он плохо понимал функции оркестра. Его оркестровое изложение в такой степени неуклюже, что сопровождение к концертам было совершенно заново инструментовано Клиндвортом, Таузигом<sup>1)</sup> и др. и теперь никогда не играется в первоначальной редакции. Тем не менее, концерты содержат отдельные мысли пленительной красоты. В них также находятся, по выражению Листа, *des morceaux d'une surprenante grandeur* (моменты поразительного величия). В этих концертах фортепиано имеет у Шопена, как и у Фильда и Гуммеля, главное значение. Оркестр же, напротив, играет только подчиненную роль. Только в начале и середине частей ему уделены более длинные Tutti. О симфоническом противопоставлении рояля и оркестра в бетховенском смысле здесь едва ли может идти речь. Концерты проигрывают в смысле формы еще и потому, что в первых частях недостаточно ярко выражен контраст между первой и второй темой: обе они носят в обоих концертах кантиленный характер, и только их пленительность отчасти искупает этот конструктивный дефект. О второй части e-moll'ного концерта, романсе, Шопен пишет Войцеховскому (17 авг. 1830 г.): „*Adagio* написано в E-dur и выдержано в романтическом, спокойном, отчасти меланхоличе-

<sup>1)</sup> Карл Клиндворт (1830—1916), пианист, ученик Листа, был некоторое время профессором Московской консерватории; Карл Таузиг (1841—1871), пианист, также ученик Листа. Оркестровку концерта e-moll сделал также Балакирев.

ском настроении. Оно должно производить такое впечатление, как будто глаз отдыхает на любимом ландшафте, пробуждающем в нашей душе приятные воспоминания, напр., во время освещенной луной весенней ночи“. Шопен очень ценил свои оба концерта до конца жизни. Ленц <sup>1)</sup> рассказывает следующий эпизод из сороковых годов: даровитый юноша Фильч, <sup>2)</sup> ученик Шопена, разучил полностью с Шопеном его концерт; Шопен пригласил на испытание Жорж Занд и лучших своих учениц и с большим волнением играл партию второго ф-п. По окончании исполнения Шопен наскоро распростился с дамами и вместе с Фильчем, его старшим братом и Ленцем пошел в музыкальный магазин, купил партитуру бетховенского „Фиделио“ и подарил ее Фильчу, сделав на ней такую надпись: „Я в долгу перед тобой, ты мне дал сегодня большую радость. Концерт сочинял я в счастливые дни. Прими, мой дорогой друг, это великое произведение. Изучай его всю жизнь и иногда думай обо мне“.

### Вторая поездка в Вену

Второго ноября 1830 года Шопен покинул Варшаву. В Калише на Прусской границе к нему присоединился его друг Войцеховский и оба поехали в Вену. Они сделали остановку в Бреславле от 6 до 10 ноября. Из гостиницы „Золотого гуся“ Шопен поспешил в театр и попал на концерт, в котором один из местных пианистов должен был играть Es-dur'ный концерт Мошелеса. Молодой пианист смутился, когда Шопен стал пробовать инструмент и вышло так, что вечером вместо него Шопен сыграл романс и финал из своего e-moll'ного концерта и импровизировал на тему оперы Обера „Немая из Портичи“ <sup>3)</sup>. 12 ноября друзья прибыли в Дрезден. Пехвель, с которой Шопен был еще раньше знаком, привела его на музыкальный вечер в одном частном доме; забавно пишет Шопен об этом вечере: „Хозяин дома привел меня в зал, в котором за восемью большими столами сидело множество дам. Я не заметил блеска бриллиантов, стальные вязальные спицы непрерывно сверкали, быстро двигаясь, в прилежных дамских руках“. Шопена уговаривали дать в Дрездене

<sup>1)</sup> Вильгельм Ленц (1808—1883), „русский немец“, известен своей неоднократно переиздававшейся книгой о „Бетховене и его трех стилях“ (1852).

<sup>2)</sup> Карл Фильч (р. 1830) тринадцатилетним мальчиком концертировал в Париже, Лондоне, Вене, но уже в 1845 г. умер.

<sup>3)</sup> Опера „Немая из Портичи“ (1828), в русском переводе „Фенелла“, знаменитого французского композитора Обера (1782—1870) вместе с „Вильгельмом Теллем“ (1829) Россини являются по своим сюжетам носителями революционных настроений Парижа перед 1830 г.



концерт, но он вежливо отклонил это предложение. Домой он писал об этом опять совершенно по деловому: „Я думаю, Дрезден не принесет мне ни большой славы, ни больших денег, а мне некогда терять время“.

Затем Шопен поехал через Прагу в Вене, куда и прибыл в конце ноября (1830 г.). В его планы входило дать в Вене несколько концертов и потом поехать в Италию. После триумфов своего первого пребывания в Вене он представлял себе это дело очень простым. Но, несмотря на восьмимесячное пребывание в Вене и связи в обществе, ему не удалось на этот раз привлечь к себе внимания. Только через четыре месяца после приезда ему удалось выступить в концерте одной певицы, в котором кроме него участвовали еще восемь артистов; собственный концерт не вызвал общественного внимания; в газетах о нем нельзя найти почти ничего определенного. Причины этого незаслуженного неуспеха легко понять: отчасти были виноваты обстоятельства, отчасти сам Шопен. Он отказался на этот раз опять играть бесплатно и его переговоры с тогдашним директором „театра у Кертнерских ворот“, бывшим танцовщиком Дюпортом, не привели ни к какому результату. Хотя внешне музыканты держались по отношению к Шопену, как и раньше, дружественно, но страх перед конкурентом удерживал многих из них от шагов в его пользу. Два года тому назад Шопен был незнакомым гостем, теперь его силы были хорошо известны, и он легко мог стать опасным соперником. Кроме того, настроение польских кругов в Вене было возбуждено восстанием в русской Польше; ко всему этому присоединился еще в 1831 году страх перед эпидемией холеры. Самым большим препятствием был, однако, недостаток энергии у самого Шопена, его нерешительность, делавшая его неспособным бороться с трудностями и преодолевать их. В письме к Эльснеру от 21 января 1831 г. он пишет: „Со всех сторон натякаюсь теперь на препятствия; целый ряд жалких фортепианных концертов совершенно губит музыку и делает публику недоверчивой, и все то, что произошло в Польше, невыгодно отразилось на моем положении.“ В другом месте того же письма сообщается: „С того дня, когда я услышал об ужасных событиях в нашем отечестве, я полон тоски по нем и по моим родным и страхом за их судьбу“. Его нерешительность заходит так далеко, что в письме к Матушинскому (на рождестве 1830 г.) он пишет: „Посоветуй, что мне делать? Спроси пожалуйста человека, который в Варшаве оказывал на меня такое сильное влияние и напиши мне его мнение о том, что мне делать?..“ И далее: „Что мне делать? Родители предоставляют мне полную свободу; я хотел бы, чтобы они мне дали приказание;

поехать в Париж? Здесь знакомые советуют мне еще подождать. Вернуться домой? Остаться здесь? Убить себя? Не писать тебе больше?" Оракулом в Варшаве была, конечно, Констанция Гладковская. Она все еще владела всеми мыслями и чувствами Шопена, как это видно из его страстно возбужденных излияний Матушинскому. Безутешная меланхолия сквозит в следующих строках: „Жить или умереть, — мне все равно. Родителям скажи, что я очень радостен, что ни в чем не чувствую недостатка, что я хорошо провожу время и не чувствую себя одиноким. Если она будет надо мной насмехаться, скажи ей то же самое; если же она будет обо мне дружески расспрашивать, выскажет озабоченность, то шепни ей, что она может быть спокойной; но прибавь также, что вдали от нее я буду себя всюду чувствовать одиноким и несчастным... Скажи ей, что до тех пор, пока бьется мое сердце, я не перестану боготворить ее. Скажи ей, что даже после моей смерти да рассыплется мой прах у ее ног!“ Он боится услышать от своей возлюбленной возможные холодные слова. Поэтому он предпочитает держать с ней связь через посредство друга.

Такие взволнованные речи на редкость контрастируют с тем бодрым тоном, каким отличаются его письма к родителям. Для них его чувства к Констанции были тайной. Когда узнаешь о бесконечной веренице домов, в которых Шопен бывал в Вене, о множестве концертов и увеселений, которые он посещал, когда читаешь о той легкой праздной жизни, которую он вел в течение восьми месяцев, начинает казаться, что его страдания не так уж глубоки; скорее это только внезапные приступы меланхолии, вызванные каким-нибудь незначительным внешним событием, которое остро воспринималось в стократном увеличении. Таким событием был, например, отъезд его друга Войцеховского, который, как только разразилась революция, поспешил домой, чтобы бороться за свое отечество. Шопен намеревался сопровождать его, и оставил этот план, лишь уступая настойчивым просьбам родителей. Как только Войцеховский уехал, Шопеном овладела такая тоска по родине, что он выехал вслед за ним и поехал бы в Варшаву, если бы ему удалось догнать друга. „Вчера я готов был поклясться, что видел на улице Войцеховского сзади, но в конце концов это был какой-то проклятый пруссак“. Шопен вообще не жаловал немцев, в особенности пруссаков; но, как бы извиняясь, он продолжает: „По этим выражениям не составьте себе представления о дурном на меня венском влиянии“.

Переходим к внешней жизни Шопена в Вене, к его деятельности, знакомствам и т. п. Первые письма по прибытии веселы и полны всяких пустяков. Первое сообщение касается хорошего питания в гостинице, затем описы-

вается красота венских девушек; заключение гласит: „Я здоров, как лев, и люди утверждают, что я потолстел; в общем мне очень хорошо, и я надеюсь, что с помощью бога, который мне послал Мальфатти — о великолепный Мальфатти! — мне будет еще лучше“. О Мальфатти речь еще будет ниже. Распухший нос препятствовал Шопену посещать аристократические дома. Какого-то банкира, который покровительственно посмотрел на него свысока, он умело поставил на место, упомянув о данном ему, Шопену, письме великого князя Константина к русскому послу в Вене. Элегантную квартиру из трех комнат в третьем этаже на Kohlenmarkt, <sup>1)</sup> где он остановился вместе с Войцеховским, он считает дешевой; плата — 650 гульденов в месяц (для того времени довольно значительная), но перед ними там жил английский адмирал, а хозяйка — „красивая вдова, баронесса, которая еще довольно молода и долгое время жила в Польше“. Шопен жил здесь по-барски. Свой день он описывает следующим образом: „После обеда „барин не принимает“, поэтому я могу быть с Вами со своими мыслями. Рано утром меня будит невыносимо глупый слуга; я встаю, получаю кофе и часто пью его холодным, так как из-за фортепиано забываю о завтраке. Ровно в 9 час. появляется мой учитель немецкого языка. Потом я большей частью пишу, после чего приходит Гуммель (сын великого пианиста), чтобы работать над моим портретом, в то время как Нидецкий (польский пианист) разучивает мой концерт. При этом я остаюсь в моем удобном халате до 12 часов. К этому времени приходит весьма достойный немец, господин Лейбенфрост, который здесь служит в суде. Если погода хороша, я иду с ним гулять, затем мы обедаем вместе в ресторане, где бывает студенчество; наконец, мы идем, по здешнему обычаю, в одно из лучших кафе. Затем я делаю визиты, в сумерки прихожу домой, быстро одеваю бальный костюм и иду на вечера, сегодня туда, завтра сюда. Около одиннадцати или двенадцати часов (но не позже), я возвращаюсь назад, играю, смеюсь, читаю, ложусь, тушу огонь, сплю и вижу Вас во сне“. В другом месте сказано: „Всю эту неделю я ничего не делал кроме ухаживания за своим носом и посещения оперы и Граффа; каждый день после обеда я играл, чтобы немного размять мои пальцы... На этой неделе я слышал три совершенно новых оперы. Вчера — „Фра-Диаволо“, три дня назад — „Тита“ и сегодня — „Вильгельма Телля“. <sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Одна из лучших улиц в центре Вены близ императорского дворца.

<sup>2)</sup> „Фра-Диаволо“ Обера появился в 1830, „Вильгельм Телль“ Россини — в 1829; не ясно, о какой новой опере на сюжет Тита идет в данном случае речь, быть может о возобновлении „Милосердия Тита“ (1791) Моцарта.

Через некоторое время Шопен переехал из третьего этажа в четвертый того же дома: какие-то англичане наняли его квартиру за 80 гульденов, а он в четвертом этаже платил только 20. „60 гульденами тоже нельзя пренебрегать.. Вы наверное говорите друг другу: бедняга сидит под самой крышей. Но это не верно, так как надо мной есть еще этаж... Ко мне часто приходят, даже граф Гусаржевский поднимается на четвертый этаж“, пишет он дальше. Знакомства, которые завел Шопен, были многочисленными. Одним из его наиболее близких друзей был Мальфатти, врач, лечивший Бетховена во время его последней болезни. Встречался Шопен и с Гуммелем: „Вчера у меня был Гуммель со своим сыном. Последний скоро кончает мой портрет; он так похож, что лучше невозможно себе представить. Я сижу в своем халате с вдохновенной миной, но не знаю, почему художник нарисовал меня таким. Портрет нарисован карандашом и выглядит как гравюра. Старый Гуммель был чрезвычайно любезен“. Гордый ветеран искусства, Гуммель посещал двадцатилетнего юношу на четвертом этаже! Карл-Мариа фон Боклет, один из лучших венских пианистов, был знаком с Шопеном также как и церковный композитор аббат Штадлер, музыкальный писатель и критик Франц Кандлер, скрипач Славик, виолончелист Мерк. Шопен пишет домой и об исполнениях старинной вокальной музыки в доме историка Кизеветтера. <sup>1)</sup> Издателей Гаслингера, Диабелли, Меккетти, Черни и Артариа <sup>2)</sup> он знал лично. Уже здесь начались трения с издателями, которые позже, в Париже, являются постоянным содержанием его писем. Гаслингер все-таки напечатал в начале 1830 г. второй opus Шопена, вариации на „Là ci darem la mano“, но не уплатил за это гонорара. „Господин Гаслингер хитер, когда вежливо, но самым лукавым образом старается уговорить меня дать ему бесплатно мои сочинения... Может быть, он думает, что, относясь к моим сочинениям немного en bagatelle, <sup>3)</sup> он добьется того, что я рад буду видеть их только

<sup>1)</sup> Боклет (1801—1881). сначала скрипач, потом пианист, впоследствии занимался исключительно педагогической деятельностью, был другом Шуберта. Максимилиан Штадлер (1748—1833) был другом Гайдна и Моцарта. Франц Кандлер (1792—1831) известен был, помимо журнальных статей, этюдами о Гассе и Палестрине. Рано умерший чешский скрипач Иосиф Славик (1806—1833) и виолончелист Иозеф Мерк (1795—1852) были исполнительскими знаменитостями Вены той эпохи. Рафаэль Кизеветтер (1773—1850) ко времени пребывания Шопена в Вене написал только одну из своих музыкально-исторических работ „О заслугах Нидерландцев“ (1826), но уже успел собрать большую коллекцию старинных музыкальных изданий и рукописей.

<sup>2)</sup> Антонио Диабелли (1781—1758) был не только издателем (с 1824 г.), но и композитором; вариации Бетховена op. 120 написаны на тему Диабелли. Артариа—одна из старейших (1770) и крупнейших издательских фирм Вены; о Гаслингере см. выше.

<sup>3)</sup> Как к пустякам, т. е. свысока.

напечатанными; но с даровщинкой теперь покончено, плати, скотина!“—пишет он 1 декабря 1830 г. У Гаслингера была также с 1828 года рукопись сонаты Шопена ор. 4, которую он издал только после смерти композитора, не заплатив, конечно, за это ни одного гроша. В музыкальной жизни Вены Шопен, в качестве наблюдателя, принимал живое участие; что он был постоянным посетителем оперы, уже упоминалось. В остальном же он мог отметить только немного интересного. Великие времена прошли для Вены. На месте, где были раньше Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, в это время было лишь множество талантов средней величины. Правда, были два больших концертных объединения: „Concerts spirituels“ и „Общество друзей музыки“, но их деятельность стояла на дилетантском уровне. Во главе всего были: Гировец, Вейгль, 1) Крейцер, Лахнер, Штадлер,— все люди второго и третьего ранга. Пианистами Шопен, конечно, особенно интересовался. Часто упоминается в письмах Черни. Он спросил Шопена при первом посещении: „Прилежно учились?“. О нем Шопен как-то пишет: „Он опять переложил увертюру для восьми роялей и 16 исполнителей и повидимому очень рад этому“. О Тальберге, 2) будущем сопернике Листа, который тогда, конечно, еще не достиг вершины своей славы, говорится: „Он играет изумительно, но он—не моего романа. Он моложе меня, нравится дамам, пишет поппури из „Немой“, кончает forte и piano при помощи педали, а не рук, берет децимы так, как я октавы, и носит бриллиантовые пуговицы. Мошелес его совсем не поражает; не удивительно, что из моего концерта ему нравились только Tutti. Он также пишет концерты“. О Ланнере, Штраусе 3) и о любви венцев к вальсам он отзывается саркастически. Среди многих, частью незнакомых имен, упоминаемых Шопеном в его письмах, стóит остановиться на Мальфатти. В его роскошной загородной вилле Шопен провел много приятных часов. Одним из самых замечательных мест в его письмах является описание праздника у Мальфатти в день его именин. Сначала Шопен пишет о сюрпризе, который был приготовлен хозяину: исполнение квартета из „Моисея“ Россини, с Шопеном у рояля. Затем он продолжает: „Большая толпа народа стояла на террасе дома и слушала наш концерт. Луна светила чудесно, фонтаны вздымались, как колонны из жемчуга; запах оранжереи наполнял воздух; короче—это была чарующая ночь; окре-

1) Иозеф Вейгль (1766—1846)—оперный и церковный композитор.

2) Сигизмунд Тальберг (1812—1871)—блестящий виртуоз и автор ряда оперных парафраз, концертных этюдов и т. д.

3) Иозеф Ланнер (1801—1843) и Иоган Штраус — отец (1804—1849) были создателями вместе с Шубертом „венского вальса“; они содержали оркестры и выступали со своей музыкой на общественных балах и в кафе.

стности великолепны. Теперь я опишу салон, в котором мы находились. Высокие окна, открытые сверху донизу, выходят на террасу, с которой открывается прекрасный вид на всю Вену. В стены вделаны большие зеркала; освещение было неполным, но тем большее впечатление производил падавший из окна лунный свет. Прилегающая к салону слева большая комната своими значительными размерами придает всему помещению импозантный отпечаток. Юмор и любезность хозяина, элегантно и талантливо общество, веселое настроение всех и прекрасный ужин задержали нас надолго в гостях“.

Общие результаты путешествия в Вену, однако, очень незначительны. Шопен не достиг успехов ни как концертант, ни как композитор; он за эти восемь месяцев сочинил очень мало, что не удивительно при том образе жизни, который он вел. Только два раза он упоминает в письмах о новых вещах; 21 декабря 1830 г. он пишет: „Я хотел прислать последний из сочиненных мной вальсов, но у меня нет времени переписывать... Мазурки я тоже должен дать переписать; они, однако, не для танцев“. В июле 1831 г. он пишет: „Я сочинил полонез“ (вероятно, ор. 22). Два раза говорится о планах, которым не суждено было осуществиться. В одном из писем сообщается: „Когда я его (Славика) слушал, мне хотелось вернуться домой и набросать вариации для рояля и скрипки на бетховенскую тему... Слезы, выступившие на моих глазах от этой небесной темы, окропили твое письмо“. В другой раз речь идет о концерте для двух ф.-п.

Наконец, в середине лета 1831 г. Шопен решил уехать. С итальянским путешествием было теперь покончено — в Италии разразилось восстание и артист не мог ожидать там многого. Таким образом выбор пал на Париж.

Из-за беспокойного времени получение паспорта было связано с трудностями, к которым присоединился и недостаток в деньгах. На денежном вопросе мы немного остановимся, так как отношение Шопена к деньгам выявляет нам его образ как человека. При своем широком образе жизни он должен был расходовать много денег. Так как он не имел заработков ни от концертов, ни от своих сочинений, он находился в полной зависимости от отца. В сохранившихся письмах его отца—постоянные призывы к бережливости. С почти комической настойчивостью возвращается эта тема и сопровождается напоминанием следить за здоровьем. Кажется, что дела Шопена-отца шли не очень хорошо; он часто пишет о больших расходах и о своем скромном образе жизни. Напротив, сам Шопен довольно беззаботен. Правда, он часто сообщает домой, что он очень бережлив, но тем не менее он живет прекрасно и довольно

часто обращается к отцу вновь за деньгами. Один раз он пишет в льстивом тоне с явным расчетом на родительские чувства: „Я должен буду взять у банкира Петера больше денег, чем мне назначил мой дорогой папа. Я бережлив, но, видит бог, я иначе никак не могу; в противном случае мне придется выехать с почти пустым кошельком.. Боже унаси меня от болезни, но если бы со мной что-нибудь случилось, вы сами стали бы меня упрекать, что я не взял больше. Простите меня, но вспомните, что я жил на эти деньги май, июнь и июль и что за обед я должен платить теперь больше, чем раньше. Я это делаю не только по собственному убеждению, но и по совету других. Мне очень жаль, что я должен вас об этом просить—папа израсходовал на меня уже много денег; я знаю также, как трудно зарабатывать деньги. Поверьте, мои дорогие, мне труднее просить вас об этом, чем вам дать мне“.

В июне или июле Шопен выехал со своим другом Кумельским из Вены через Линц и Зальцбург в Мюнхен. К сожалению, мы обладаем лишь немногими письмами, относящимися к следующим месяцам, и о подробностях жизни Шопена за этот период знаем лишь немногое. В Мюнхене он остановился на некоторое время. По сообщению газеты „Флора“ от 30 августа 1831 г., Шопен участвовал вместе с другими артистами в концерте в зале филармонического общества и играл е-moll'ный концерт и фантазию на польские темы. Из Мюнхена он поехал в Штуттгарт. Там он узнал о взятии Варшавы русскими. Что он при этом переживал, нам говорят не только его произведения, стоящие в тесной связи с этим событием (так называемый „революционный“ этюд op. 10 № 12, прелюдии а-moll и d-moll, скерцо h-moll), но и ряд записей в его дневнике. „Паскевич, эта собака из Могилева, завоевывает столицу первейших европейских монархов! Москва властвует надо всем миром. Боже, ты существуешь и ты не отомстишь? Мало тебе московских преступлений? Или ты сам москвит? Мой бедный, мой славный отец, быть может, голодает; у моей матери, быть может, нет денег на хлеб; мои сестры, быть может, погибли от неистовой ярости московской солдатчины. О, отец, вот какое утешение тебе на старости лет! О, мать, бедная, страждущая мать, для того ты пережила дочь, <sup>1)</sup> чтобы видеть, как москвит над нами издевается!“ Несколько днями позже пишется: „Что случилось с ней (Констанцией), где она? Может быть в руках москвитов? Москвит душит, убивает её! Ах ты, жизнь моя! Я здесь один; приди ко мне, я осушу твои слезы и, вспоминая о прошлом, залечу ны-

<sup>1)</sup> Младшая сестра Шопена Эмилия рано умерла.

нешние раны... Я здесь бездеятелен, с пустыми руками. Я могу только стонать, поверять роялю мои жалобные стенания, мое отчаяние"... Еще позднее: „На кровати, на которую я ложусь, лежало может быть уж много трупов, но это мне сегодня не противно. Чем труп хуже меня? Труп тоже ничего не знает об отце, матери, сестре... не может говорить с окружающими“. Он весь во власти мрачных образов. И это отражается в произведениях, возникших в Штуттгарте. Страстный вскрик в с-moll'ном этюде, гордое страдание, неистовый, полный ненависти порыв выражен в этой вещи, как и в d-moll'ной прелюдии. И, с другой стороны, какое мрачное бессилие, какая робкая поступь в маленькой a-moll'ной прелюдии. Здесь мы видим первые плоды той тоски по родине, о которой так красноречиво говорит Лист и которая позже вызвала к жизни еще не одно прекрасное произведение.

### Париж

В начале тридцатых годов Париж был единственным городом, где существовала большая интеллектуальная жизнь. В Германии после великого Веймарского времени наступила тишь. Почти все значительные композиторы уже умерли и как раз в Вене расплодилось много посредственностей. Также и в области изобразительных искусств Германия переживала глубочайший упадок. Всюду был застой, реакция. Немецкие художники, способные дать что-либо, стремились уехать. Сборным пунктом был Париж. Там было большое оживление. Романтическое движение захватывало все более широкие круги. Искали освобождения от власти каких бы то ни было правил и выступали против холодного, формального классицистического искусства. Выше всего стали ценить Шекспира; начался культ средневековья; любили погружаться в далекое, редкостное, экзотическое. Все искусства были охвачены этим движением. В литературе вождем был Виктор Гюго; первые представления его драм были событием в Парижской жизни. Мюссе, Ламартин, де Виньи, Сең-Бев, Дюма-отец, Бальзак, Сю, Готье, Нодье — вот некоторые из тех имён, которые были тогда у всех на устах. Также и для живописи наступила новая эпоха. В первую очередь должен быть назван Делакруа, но и Орас Верне, Анри Шеффер, Декан, Деларош и многие другие стремятся к красочности, в противовес прежнему безусловному преобладанию рисунка. В музыке самым пламенным борцом за новые идеи был Берлиоз. В 1830 году его „Фантастическая симфония“ существовала уже в первой редакции. Она отражает дух времени так, как никакое другое музыкаль-



ное произведение. Мейербера и Галеви<sup>1)</sup> также следует причислить к романтикам. Но кроме молодых „ниспровергателей основ“ в Париже было много замечательных музыкантов старого поколения — Керубини, занимавший положение классика, и лучшие мастера французской оперы: Буальдьё, Обер, Герольд.<sup>2)</sup> И Россини, этот кумир публики, работал в качестве одного из руководителей итальянской оперы в Париже. В 1829 году он поставил „Вильгельма Телля“, свою последнюю оперу. Лучшие певцы, знаменитейшие виртуозы собрались в Париже.

В такой круг вступил Шопен осенью 1831 г. Он должен был прежде всего представиться руководящим артистам. Он привез из Вены некоторые рекомендации к издателям и от доктора Мальфатти к оперному композитору Паэру, бывшему тогда придворным капельмейстером. Паэр познакомил Шопена со многими выдающимися музыкантами: Керубини, Россини, пианистом Калькбреннером,<sup>3)</sup> скрипачем Байо.<sup>4)</sup> Также и с более молодыми музыкантами Шопен скоро подружился. Ф. Лист, Фердинанд Гиллер,<sup>5)</sup> виолончелист Франкомм<sup>6)</sup> были первыми, с кем Шопен имел более тесное общение. Мендельсон, гостивший в Париже с декабря 1831 г. по апрель 1832, часто присоединялся к этой компании. К первому времени пребывания Шопена в Париже относится особенно интересное событие — его знакомство с Калькбреннером. Шопен пишет о нем (12 декабря 1831): „Если Паганини совершенство, то Калькбреннер тоже, хотя ~~совсем~~ в другом роде. Я не могу тебе описать его спокойствие, его чарующий удар, ровность его игры; в каждой ноте виден мастер. Он — гигант, затмевающий всех других артистов, в том числе и меня... Герц<sup>7)</sup> и Гиллер — нули по сравнению с Калькбреннером“. Таким образом, не удивительно, что Шопен думал многому научиться у Калькбреннера. Последний согласился принять Шопена в ученики, но поставил условием, чтобы Шопен работал под его руководством в течение трех лет. На это условие Шопен не мог

<sup>1)</sup> Фроманталь Галеви (1799—1862) — видный оперный композитор, впоследствии учитель Бизе, его лучшая опера — „Жидовка“ (1835).

<sup>2)</sup> Жозеф Фердинанд Герольд (1791—1833), автор опер, долгое время бывший в репертуаре французских и немецких театров, „Цампа“ (1831) и „Le pré aux clercs“ (1832).

<sup>3)</sup> Фредерик Калькбреннер (1788—1849) был выдающимся пианистом и педагогом (в Лондоне и Париже); ученик Клементи.

<sup>4)</sup> Франсуа Байо (1771—1842) — знаменитый скрипач и композитор для своего инструмента.

<sup>5)</sup> Фердинанд Гиллер (1811—1885), выдающийся немецкий пианист, занимался с 1828 по 1835 педагогической деятельностью в Париже.

<sup>6)</sup> Огюст Франкомм (1808—1884) — один из лучших виолончелистов XIX в.

<sup>7)</sup> Анри Герц (1803—1888) около 1830 г. считался наиболее значительным виртуозом; с 1841—1874 был профессором Парижской консерватории.

охотно пойти. Он написал об этом своему отцу. Письма дают интересное освещение всему делу. Отец и две сестры Шопена сначала очень радовались по поводу отличия, яко бы оказываемого Калькбреннером Шопену, но после того, как был запрошен Эльснер, они настойчиво отсоветовали ему принять предложение Калькбреннера. Луиза цитирует слова Эльснера: „Я знаю Фредерика; он добрый, но ему недостает самолюбия, над ним легко приобрести влияние“. Эльснер держался того взгляда, что Калькбреннер думает только о том, как бы обезвредить на три года своего будущего соперника. Следующие слова Луизы, очевидно, внушены Эльснером: „Твое место рядом с Россини, Моцартом и т. д... Твой гений не должен ограничиваться овладением ф.-п., чтобы давать концерты. Ты должен обессмертить себя операми“. Эльснер сам написал прекрасное письмо Шопену, в котором выражает удивление, что Калькбреннеру нужны три года, чтобы научить Шопена своему методу игры, и указывает Шопену более высокое положение, чем положение виртуоза, замечая при этом, что настоящий артист добивается совершенства только через себя и от себя. Ему также желательно, чтобы Шопен не остался только фортепианным композитором. На это письмо Шопен ответил 14 декабря 1831 года: „Ваше письмо было новым доказательством отеческой заботливости и искреннего внимания, которые Вы сохранили ко мне, Вашему благодарному ученику. Хотя я знал, чего мне не хватало и как я был далек от того идеала, какой я имел в Вашем лице, я все же смел в начале прошлого года думать: я сумею подойти к нему, и если я не смогу сочинить „Lokietek“ („маленький“—прозвище одного польского короля, название оперы Эльснера, написанной в 1818 г.), то, может быть, сочиню „Laskopogi“ („тонконогий“, прозвище другого короля). Теперь все эти надежды уничтожены. Я вынужден думать о том, чтобы пианизмом пробить себе дорогу; я должен на некоторое время отодвинуть на задний план те высшие художественные задачи, о которых Вы мне пишете. Чтобы быть большим композитором, нужно, кроме творческой силы, обладать еще опытом и самокритикой, которые приобретаются, как Вы меня учили, не только путем слушания чужих произведений, но еще больше путем проверки и работы над своими“. Он говорит далее о трудностях, с которыми сталкивается оперный композитор при постановке своих опер, и продолжает: „По моему убеждению, счастливее всех тот, кто может сам исполнять свои произведения. Меня знают кое-где в Германии, как пианиста, несколько музыкальных газет упоминали в хвалебных выражениях о моих концертах и высказывали надежду скоро увидеть на выдающемся месте среди первых виртуозов. Теперь имею воз-

возможность исполнить обещание, данное самому себе; почему мне ей не воспользоваться? Я не хочу учиться играть на рояле в Германии, так как там мне никто не мог сказать, чего мне собственно не хватает. И я сам не видел бревна в моем глазу. Учиться три года—это чересчур много. Это увидел, в конце концов, и сам Калькбреннер, после того как он несколько раз меня прослушал. Из этого Вы можете видеть, что настоящий, заслуженный виртуоз не знает чувства зависти. Я бы, конечно, решился учиться еще три года, если бы имел уверенность, что достигну цели, которую я перед собой поставил. Но мне ясно, что я никогда не стану копией Калькбреннера; он будет не в состоянии сломать мое, может быть, смелое, но благородное желание: создать новую эру искусства! И если я теперь буду еще учиться, то для того, чтобы крепче стать на собственные ноги...“ Шопен, как сообщает Гиллер, в самом деле посетил несколько раз класс Калькбреннера; это же доказывает одно место из рецензии Фетиса<sup>1)</sup> о концерте Шопена в феврале 1832 г., где выражается надежда, что под руководством Калькбреннера Шопен добьется более сильного звука. Но скоро Шопен должен был увидеть, что многого ему от Калькбреннера не получить, и он не стал его учеником. Упомянутый концерт Шопена состоялся 26 февраля 1832 г., после того как он три раза откладывался, — сначала с 15 на 26 декабря, потом на 15 января, наконец на февраль. В одном из декабрьских писем 1831 г. Шопен говорит, что хотел играть f-moll'ный концерт, B-dur'ные вариации и „кроме того вместе с Калькбреннером его „Марш с полонезом“ для двух роялей с сопровождением еще четырех роялей. Разве это не совсем сумасшедшая идея?... Расходы по концерту не были покрыты, хотя билеты стоили по 10 франков; все же Шопен имел большой художественный успех. Фетис написал в „Revue musicale“ очень благоприятный отзыв. Особенно восторженно пишет об этом концерте Лист в своей книге (стр. 230). Он говорит там: „Ce talent, qui révélait une nouvelle phase dans le sentiment poétique, à coté de si heureuses innovations dans la forme de son art“<sup>2)</sup>. За этим первым концертом в зале Плейеля последовало второе выступление 30 мая 1832 г. в устроенном князем de la Moskowa<sup>3)</sup> благотворительном концерте. Очень скоро

1) Франсуа Фетис (1784—1871)—знаменитый теоретик и историк, известен целым рядом выдающихся работ, в том числе „Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique“

2) „Талант, который выявляет новую фазу поэтического чувства и, вместе с тем, дает новые счастливо найденные формы“.

3) Жозеф Наполеон Ней (1803—1857), сын маршала Ней, героя Бородинского сражения и наследник его титула, был даровитым композитором, но известен главным образом, тем, что основал общество для исполнения музыки XVI и XVII в. и издал 11 томов старинной музыки.

Шопену удалось, как и в Вене, стать желанным гостем в высшем парижском обществе. Прежде всего он особенно близко сошелся с членами польской колонии: кн. Валентином Радзивилл, гр. Платерами, кн. Чарторийской, у которых собирались польские эмигранты. В особенности княгиня Марселина Чарторийская,<sup>1)</sup> позже одна из лучших учениц Шопена, сохранила к нему на всю жизнь исключительное поклонение; также и красивая графиня Дельфина Потоцкая. И здесь, как и в Вене, Шопен очень интересовался оперой. В его письмах много говорится о превосходных певцах, о роскоши постановок. В самом деле, в Париже можно было услышать тогда всех „звезд“ итальянской оперы. Лаблаш, Рубини, Сантино, Паста, Малибран, Шредер-Девриент пели в итальянской опере, бывшей тогда под управлением Россини. В Большой опере пели знаменитый французский тенор Нурри и сопрано Левассер. Особенное впечатление на Шопена, кажется, произвел „Роберт-Дьявол“ Мейербера. Первая его постановка в 1831 году была музыкальным событием. Когда читаешь, что пишет об этом Шопен, думаешь, что он иронизирует: „Роберт — мастерская вещь новой школы, где черти поют в рупор и мертвые встают из могил“... Затем, однако, пишет как будто совершенно серьезно: „Мейербер обессмертил себя этим произведением“.

Также и о революции идет речь в письмах Шопена. Он рассказывает, как он мог видеть из своей квартиры на 4-м этаже, Boulevard Poissonnière № 27, квартиру польского генерала Раморино; как студенты медицинского факультета и представители „Молодой Франции“, с их голубыми жилетами, особым образом подстриженными бородами и одинаково завязанными галстуками, устроили овацию польскому генералу; как к ним присоединился народ и, в конце концов, громадная толпа пошла по улицам, пока не была рассеяна у Нового Моста военной силой. „Паника распространялась с молниеносной быстротой; все лавки закрылись, на перекрестках улиц собирался народ и освистывал скакавших по улицам ординарцев. Все окна были заняты зрителями, как у нас в большие праздники, и волнение продолжалось от 11 утра до 11 вечера. Я уже радовался назревавшим событиям, но, в конце концов, около полуночи спели: *Allons enfants de la patrie* <sup>2)</sup> и разошлись по домам. Я даже не могу тебе описать, какое впечатление произвели на меня грозные голоса этого возмущенного и недовольного народа“. Далее Шопен сообщает, как все стремились посмотреть в маленьких театрах „всю историю“ поль-

<sup>1)</sup> Марселина Чарторийская, рожд. Радзивилл (1817 — 1894) — выдающаяся пианистка, училась сначала у Черни в Вене.

<sup>2)</sup> Первые слова „Марсельезы“.

ского восстания и подивиться „сражениям и национальным костюмам“. На афишах красовалось даже извещение, что во время антракта оркестр исполнит мазурку Домбровского: „Еще Польша не сгинела“.

В письмах Шопена за первые месяцы его пребывания в Париже нет указаний на его композиторское прилежание. О новых сочинениях вообще не упоминается. Повидимому он, как и в Вене, всецело зависел в денежном отношении от отца. Оба концерта не принесли ему заработка, об учениках ничего не сообщается, произведения не печатаются. В то же время мы узнаем, что Шопен однажды заплатил 24 франка за место в опере, чтобы послушать Малибран в роли Отелло и Шредер-Девриент в роли Дездемоны. Затем мы узнаем, что он ездил в „собственном экипаже“ на обед, который поляки дали Раморино и Лангерману и что „только кучер был нанят“. Немного позже, когда Шопен пользовался уже известностью в качестве преподавателя, он писал: „Сегодня я должен дать пять уроков. Ты подумаешь, что я скоро наживу состояние, но кабриолет и белые перчатки съедают почти весь заработок, а без них мне отказали бы в тонком вкусе“. Так как тонкий вкус был отличительным свойством этого двадцатидвухлетнего человека, не удивительно, что он, не имея собственного заработка, скоро стал нуждаться в деньгах. Карасовский рассказывает, что в это время Шопен хотел уехать в Америку, потом решил вернуться в Варшаву. Когда об этом узнал князь Радзивилл, он познакомил Шопена с Ротшильдом, в доме которого он скоро приобрел много влиятельных друзей и учеников. С этого момента начинается его слава как преподавателя. Его уроки оплачивались по 20 франков и, таким образом, уже через год после прибытия в Париж его материальное положение стало очень хорошим. Своему другу Домашевскому он пишет: „Я вращаюсь в лучшем обществе: среди послов, князей, министров и т. д., и сам не знаю, как я туда попал, так как вовсе к этому не стремился. Такое общество, однако, для меня совершенно необходимо, так как там, говорят, учатся хорошему вкусу. Ты считаешься более талантливым, если тебя слышали на вечере у английского и французского посла. Твоя игра тоньше, если тебе протезирует княгиня Водемон... Среди здешних артистов я пользуюсь всеобщим вниманием и дружбой, несмотря на то, что я здесь один год. Доказательством служит то, что люди с большим именем посвящают мне свои произведения, напр., Пиксис—свои последние вариации с оркестром. Сейчас он даже пишет вариации на мою тему. Калькбреннер часто импровизирует на темы моих мазурок. Ученики консерватории и даже частные ученики Мошелеса, Герца и Калькбреннера (значит, законченные

артисты) берут, кроме того, у меня уроки и ставят меня на один уровень с Фильдом. Правда, если бы я был немного наивнее, я мог бы вообразить, что я уже вполне законченный художник; и все же я ежедневно чувствую, как много мне еще нужно учиться; в этом я убеждаюсь тем больше, что, общаясь с первоклассными артистами, вижу, чего не достаёт каждому из них в отдельности... Я люблю карлистов, ненавижу филиппистов, и сам я революционер“...

Жизнь Шопена была, таким образом, довольно приятной, к тому же прекратились и „сердечные страдания“. „Идеал“, т. е. Констанция Гладковская, не упоминается в парижских письмах ни единого раза. Она вышла замуж в 1832 г. за варшавского купца Иосифа Грабовского. Шопен, кажется, перенес это событие довольно легко. Только одно из сохранившихся парижских писем (к Войцеховскому) окрашено в меланхолические тона венских писем. Но причиной этого была подкрадывавшаяся болезнь. Уже 25 декабря 1831 г. Шопен пишет: „Мы увидимся позже, а может быть, никогда, так как мое здоровье очень скверно. Я кажусь веселым, когда я среди своих, но меня часто мучают мрачные предчувствия, беспокойство, дурные сны, бессонница, тоска, равнодушие ко всему, желание жить и снова желание умереть“. О жизни, которую тогда вел Шопен, дает представление цитируемое Никсом<sup>1)</sup> сообщение пианиста Мармонтеля<sup>2)</sup>. Он описывает музыкальную вечеринку у своего учителя, профессора консерватории Циммермана<sup>3)</sup>, в салоне которого собирались артисты и литераторы. При игре в фанты было принято достойным образом их выполнять. „Теофил Готье, Александр Дюма и Альфред де Мюссе приговаривались к чтению своих последних стихов; Лист и Шопен должны были импровизировать на заданную тему; певицы — Виардо-Гарсиа, Фалькон и Евгения Гарсиа также должны были платить свои долги мелодиями“. Из всех событий начала года следует еще отметить: исполнение увертюры к „Сну в летнюю ночь“ Мендельсона в феврале 1832 г., выступление Мендельсона в качестве пианиста в консерваторском концерте, где он впервые исполнил в Париже G-dur'ный концерт Бетховена и вызвавшие сенсацию концерты Паганини. Шопен несомненно присутствовал на всех этих концертах, и потеря относящейся к этому времени

<sup>1)</sup> Скрипач и органист Фредерик Никс (1845—1924) был в Англии муз. критиком и написал в 1888 г. биографию Шопена, переведенную и на немецкий язык.

<sup>2)</sup> Антуан Мармонтель (1816 — 1898) — знаменитый французский. фортепианный педагог, автор многих инструктивных сочинений для ф-п. и нескольких книг.

<sup>3)</sup> Циммерман (1785 — 1853) был 1816 по 1848 г. профессором в консерватории.

корреспонденции наверное отняла у нас ряд интересных замечаний Шопена. В следующий сезон мы уже видим Шопена на вершине славы. Правда, он не дал собственного концерта, но тем не менее часто выступал публично; так, 15 декабря 1832 года он играл в концерте Гиллера вместе с Гиллером и Листом одну часть из бетховенского концерта для трех роялей. Вскоре после этого он опять выступил вместе с Листом на вечере в пользу ирландской актрисы мисс Смитсон, позже жены Берлиоза. В мемуарах Берлиоза можно прочесть о ее печальном тогда положении. В концерте братьев Герц 3 апреля 1833 г. Шопен играл с ними и Листом вещь для восьми рук на двух роялях. Гораздо чаще, однако, его можно было слышать в аристократических салонах. Письмо к Фердинанду Гиллеру от 20 июля 1833 г., написанное сообща Шопеном, Листом и Франкоммом, дает понятие о связях Шопена в обществе. В нем идет речь о семье Лео. В гостеприимном доме банкира Лео бывали многие артисты, и Шопен также поддерживал с ним отношения до самой смерти; Лео давал ему, при случае, деньги займы и принимал большое участие в его делах. Дальше названы: австрийский посланник граф Аппоньи, аббат Барден, у которого на еженедельных собраниях выступали лучшие артисты (в том числе Мендельсон,) Генрих Гейне. Совершенно особо нужно отметить дом уже упоминавшихся графов Платеров. У них Шопен держал себя как свой человек. Графиня, „Пани Каштеланова“ была, по словам Листа, „попеременно доброй феей, опекуншей, кумушкой, ангелом хранителем, тонко чувствующей благодетельницей...“ В ее доме однажды имело место музыкальное состязание, темой которого была мазурка „Еще Польша не сгинела“. Гиллер и Лист должны были сложить оружие перед Шопеном и признать, что только поляк может по настоящему исполнять польскую музыку. До нас дошла остроумная фраза графини: *Si j'étais jeune et jolie, mon petit Chopin, je te prendrais pour mari, Hiller pour ami, et Liszt pour amant*<sup>1)</sup>. Насколько дружескими были отношения Шопена с Платерами, видно из того, что он мог позволять себе у них всевозможные штуки. Так, однажды (как сообщил Гиллер Никсу) он вошел в салон в костюме Пьерро, прыгал и танцевал около часа и исчез, не сказав ни слова. Насколько Шопен любил бывать в обществе, видно и из большого числа различных фамилий, упоминаемых в его письмах. Но если он охотно встречался со многими людьми, то только немногие могли гордиться его интимной дружбой, да и этим немногим Шопен никогда

1) Если бы я была молода и красива, мой маленький Шопен, я взяла бы тебя в мужа, Гиллера в друга, а Листа в любовника“.

не открывал своего внутреннего „я“. Только нескольких польских друзей детства—Войцеховского, Матушинского—он удостоивал полного доверия. Лист подробно говорит в своей книге о Шопене об этой сдержанности, о ловком ускользании при каждой попытке подойти к этому замкнутому человеку и объясняет это славянским национальным характером, склонностью поляков, при величайшей внешней любезности и ровности, скрывать истинные чувства и, в известной степени, всегда носить дружелюбную маску.

Что касается музыкальных событий этого времени, то следует прежде всего упомянуть о концертах Фильда в декабре 1832 г. и в феврале 1833 г. Фильд имел исключительный успех. Особенно восхвалялось его богатое нюансами туше, красивый певучий звук, изящество исполнения, отшлифованность техники, хотя по силе и блеску виртуозности он не мог равняться с пианистами новой школы. Но как раз с шопеновской манерой игры игра Фильда имела много точек соприкосновения; и сочинения Фильда явно повлияли на Шопена, хотя Шопен превосходил его во всех отношениях. Лично они также познакомились. Часто цитировались слова Фильда о „talent de chambre de malade“<sup>1)</sup> Шопена. Нельзя установить, на сколько здесь правды и вымысла. Напротив, достоверно (это доказывается письмами), что Шопен сообщил домой одобрительные отзывы Фильда о его игре. Отец пишет в одном сентябрьском письме 1832 г.: „L'étonnement de Meyerbeer a dû te faire plaisir ainsi que l'approbation de Field, que tu désirais si ardemment connaître“<sup>2)</sup>. К этому же времени относится знакомство Шопена с Берлиозом, который вернулся в 1832 году из Италии. 12 декабря 1832 г. он дал концерт, в котором исполнил „Фантастическую симфонию“ (впервые исполненную еще в 1830 г.) и ее продолжение „Лелио, или возвращение к жизни“. Вероятно его познакомил с Шопеном Лист, этот страстный поклонник Берлиоза. Вышеупомянутый концерт в пользу возлюбленной Берлиоза, Смитсон, с которой он был помолвлен, относится к этому же времени. Берлиоз остался всю жизнь поклонником Шопена и в нескольких местах своих мемуаров вспоминает о нем в теплых выражениях. Шопен, напротив, хотя и поддерживал с ним отношения, был, особенно в более поздние годы, не очень высокого мнения о нем, как о композиторе.

Весной 1834 г. Шопен поехал с Гиллером на нижнерейнское музыкальное празднество в Аахен. Перед этим путешествием Шопен продал издателю Шлезингеру свой

1) „Талант, свойственный комнате, где находится больной“.

2) „Восхищение Мейербера должно было дать тебе удовольствие, равно как и одобрение Фильда, с которым ты так хотел познакомиться“.



вальс *Es-dur* (ор. 18) за 500 франков; эта сумма показывает, какое он уже тогда занимал положение. В Аахен приехал также Мендельсон, который в письме оттуда (23 мая 1834 г.) пишет о прекрасной игре Шопена, об увлекаемых им из рояля новых звуковых эффектах, но порицает некоторое „искание отчаяния“ и „погоню за страстностью“ в его сочинениях. После Аахена Мендельсон, Гиллер и Шопен посетили Дюссельдорф, где провели приятный день в обществе директора академии Шадова. Гиллер сообщает о том впечатлении, которое произвел Шопен в доме Шадова, где он играл после Гиллера и Мендельсона.

Достоин упоминания приезд в 1834 г. в Париж друга детства Шопена, д-ра Матушинского, бывшего одним из тех немногих, которым Шопен дарил полную откровенность. Друзья поселились в общей квартире на Rue Chaussée d'Antin, № 5. Переписка этого года интересно освещает Шопена. Еще несколько лет назад Эльснер побуждал Шопена написать оперу и повторил теперь (сентябрь 1834) свое предложение: „Все, что я читаю и слышу о моем любимом Фредерике, наполняет мое сердце радостью. Но прости мою откровенность: мне все еще этого недостаточно,—мне, который был твоим мало достойным, но счастливым учителем гармонии и контрапункта, и который останется одним из твоих лучших друзей и почитателей. Пока я еще живу *in hac lacrimarum valle* <sup>1)</sup>, я хочу увидеть постановку твоей оперы“. По рассказу ученика Шопена, Матиаса <sup>2)</sup>, Шопен на вопрос графа Пертюи, почему он не пишет оперы, ответил: „Позвольте мне не писать никакой другой музыки, кроме фортепианной; чтобы писать оперы, я недостаточно учен“. С поэтом Мицкевичем дело дошло до оживленного диспута по вопросу об опере. Вспомним, наконец, что писал сам Шопен Эльснеру о сочинении оперы в 1831 году. Было мало композиторов, так себя знавших и так критически к себе относившихся, как Шопен.

Материальное положение семьи Шопена не было таким хорошим, как это принято думать. Как раз в это время умер граф Скарбек, который был должен отцу Шопена 20 000 флоринов, и последний опасался, что не получит этих денег обратно. Таким образом к „припеву“ отца „откладывать по нескольку су“ Шопен не мог относиться слишком легко.

В одном из писем отца (апрель 1834 г.) оспаривается и без того неправдоподобное утверждение, будто Шопен был автором письма, подписанного его именем и получен-

<sup>1)</sup> В этой долине слез.

<sup>2)</sup> Жорж Матиас (1826—1910)—значительный пианист, с 1862 г. был профессором консерватории.

ного берлинским критиком Релльштабом <sup>1)</sup>. В ответ на резкую и несправедливую рецензию о первых произведениях Шопена, Релльштаб напечатал это письмо вместе с предложением Шопену сообщить, действительно ли он является автором письма. Шопен не откликнулся на это обращение, в чем некоторые увидели подтверждение его авторства. Отец Шопена написал ему: „Кажется, этим господам неизвестно, что ты получил хорошее воспитание“, а сестра радостно сообщает ему об ответе некоего Каллерта на критику Релльштаба. Она пишет также, что усиленно изучает произведения брата, особенно ор. 12. В сезон 1834 — 35 гг. Шопен выступал публично чаще, чем когда бы то ни было. В концерте Берлиоза 7 декабря 1834 г. он играл *Andante* с оркестром и вероятно *Larghetto* из *f-moll'*ного концерта. По сообщению Листа Никсу Шопен был очень огорчен холодным приемом публики. 25 декабря Шопен участвовал вместе с Листом, скрипачем Эрнстом и др. в концерте теоретика Штепеля <sup>2)</sup>, где Шопен и Лист играли „Большое дуо“ в 4 руки Мошелеса и одну вещь Листа для двух роялей (вероятно утерянное Дуо на тему Мендельсона, написанное в 1834 году). Затем Шопен выступал вместе с другими артистами в зале Плейеля в марте 1835 г. и, наконец, в концерте в итальянской опере в пользу польских эмигрантов 5 апреля 1835 г. Он играл *e-moll'*ный концерт и одну вещь Гиллера (на двух роялях с Листом). На этот раз он был так раздражен отсутствием понимания со стороны публики, что позже очень редко и неохотно играл в публичных концертах. Он сказал Листу: „Я не создан давать концерты; толпа пугает меня, я немею перед незнакомыми лицами“. Приведем программу консерваторского концерта (26 апреля 1835 г.), в котором выступал Шопен: „Пасторальная симфония“ Бетховена, „Лесной царь“ Шуберта, Скерцо из 9 симфонии, Полонез и *Andante spianato* Шопена, *Ah perfido* Бетховена, Финал 5 симфонии его же.

В этом же сезоне была первая постановка „Жидовки“ Галеви, „Бронзового коня“ Обера и „Пуритан“ Беллини. Особенно последняя опера возбудила в высшей степени интерес Шопена. Он был хорошо знаком с Беллини и очень интересовался как его личностью, так и его музыкой. „Норма“ Беллини произвела на него, как рассказывает Гиллер, исключительно глубокое впечатление. Шопен любил итальянскую оперу еще с варшавских времен, а кроме того

<sup>1)</sup> Людвиг Релльштаб (1799 — 1860) — романист и музыкальный критик; за резкость некоторых своих статей был присужден к тюремному заключению.

<sup>2)</sup> Франц Штепель (1794—1836) увлекся методом преподавания Логира (1780—1846) в Лондоне фортепианной игры (совместное обучение на нескольких роялях) и применением хиропласта (особого прибора для держания руки), и всячески пропагандировал этот метод.

у него, как человека и артиста, было нечто общее с Беллини. Сладкая итальянская кантилена играет и в произведениях Шопена известную роль. Наконец, нужно иметь в виду, что Беллини умер молодым человеком, едва достигнув тридцати лет, и что он в личном общении мог высказать все свое дарование, которому не суждено было вполне развиться.

1833—35 годы кажутся самыми счастливыми годами Шопена. Он занимал в Париже первое место, как композитор и пианист, и наслаждался жизнью. Его материальное положение было хорошим, сердечные дела его не угнетали, вплоть до неудачного плана женитьбы в 1836 году. Здоровье его как будто также поправилось. Его соотечественник Орловский писал в 1834 г. домой: „Шопен здоров и силен; он кружит головы всем француженкам и мужья ревнуют к нему. Он теперь в моде и высший свет скоро будет носить перчатки à la Chopin. Только тоска по родине его мучает“. Эти последние слова не надо понимать как фразу. Как раз в те годы, когда Польша потеряла остатки своей независимости — после подавления Россией польского восстания, — у польской молодежи чрезвычайно сильно поднялось национальное чувство. Шопен тоже был горячим патриотом. Во все время своего пребывания в Париже, почти 20 лет, он поддерживал самую живую связь со своими соотечественниками. Он был членом польского клуба в Париже, польского литературного общества, слушал позже в Collège de France лекции своего знаменитого соотечественника Мицкевича о славянской литературе. Сборы многих концертов он отдавал в пользу эмигрантов. Вдали от родины он всегда оставался поляком, не натурализовался, как это часто бывает с поселенцами в чужой стране. Замечательна связь между произведениями Шопена и сочинениями польских поэтов. Лучше понимаешь Шопена, когда знаешь сочинения Мицкевича, Словацкого, Уейского и других романтиков. Как бы обособленно ни стоял музыкант Шопен, он является товарищем польских романтиков и его можно почти причислить к их школе. Великой темой для всех них была скорбь по отечеству. Национальное чувство проходит через все произведения Шопена, а не только через те, где он явно выступает как поляк (полонезы и мазурки). Духовное родство идет еще дальше. Можно привести замечательные параллели между некоторыми вещами Шопена и стихотворениями его друзей-поэтов, и указать совпадения, возникшие совершенно независимо, совершенно бессознательно; одинаковые чувства находили одинаковые выражения, выливались в соответствующие образы. О творческой работе в первое время пребывания в Париже можно сказать мало определенного. Конец 1832 г.

и 1833 г. образуют все же внешнюю веху на его композиторском пути; только с этого времени он получает композиторскую известность в более широких кругах. Чтобы получить об этом правильное представление, нужно вспомнить, что целый ряд произведений, опубликованных лишь позднее, возникли еще до приезда в Париж. На 22 году жизни Шопеном уже были написаны концерты ор. 11 и 22, концертные вещи ор. 2, 13, 14, мазурки ор. 6, 7 и 17, ноктюрны ор. 9 и первые два из ор. 15, вальс ор. 18, h-moll'-ное скерцо ор. 20, первая баллада ор. 23, ряд этюдов, некоторые прелюдии и др. Немногие композиторы могли представить в возрасте 21 года столько значительных произведений; только Моцарт, Шуберт и Мендельсон могут сравниться в этом с Шопеном. После издания нескольких юношеских произведений в Варшаве и ор. 2 в Вене (1830 г.) в печати не появилось ни одного его произведения. Ряд изданий начинается в декабре 1832 года и продолжается более или менее непрерывно до середины сороковых годов.

Летом 1835 года Шопен встретился со своими родителями в Карлсбаде, где его отец должен был пройти курс лечения. Обратный путь в Париж вел через Дрезден, где он встретился с семьей Водзинских, которые еще в Варшаве входили в круг его друзей. С этой встречей связан роман Шопена с Марией Водзинской, в которую он окончательно влюбился. После Дрездена Шопен сделал краткий визит в Лейпциг (начало октября 1835 г.). О пребывании в Лейпциге имеется сообщение фортепианного педагога Венцеля <sup>1)</sup>, который встречался с Шопеном. Фридрих Вик, учитель Венцеля, имеет большие заслуги в деле распространения произведений Шопена. Этот выдающийся человек, капризный чудак по натуре, был обижен тем, что Шопен не сделал ему визита раньше всех других, и когда Мендельсон и Шопен пришли к нему в дом, он спрятался в соседней комнате, не поздоровавшись с Шопеном. Шопен встретил в доме Вика Клару Вик, Роберта Шумана и нескольких учеников Вика. Особенно приятно было ему знакомство с Klarой, которая сыграла ему среди прочего только что законченную *fis*-*moll'*ную сонату Шумана (ор. 11). Шопен сыграл свой *Es*-*dur'*ный ноктюрн ор. 9 № 2 ко всеобщему восхищению слушателей. При этом Вик не мог отказать себе в удовольствии послушать и поглядывал через приоткрытую дверь. Сообщения лейпцигских слушателей Шопена, судей бесспорно компетентных, о его игре представляют большой интерес. Мендельсон в октябре 1835 г. написал длинное письмо под впечатлением пианистических

<sup>1)</sup> Эрнст Венцель (1808—1880) стал впоследствии преподавателем консерватории, которую Мендельсон основал в Лейпциге.

способностей Шопена. Он называет Шопена законченным виртуозом, выражает свою радость, что нашел, наконец, большого человека, имеющего свое ярко выраженное направление, рассказывает о восторге слушателей, когда Шопен сыграл свои этюды и концерт, говорит о чарующем впечатлении, которое Шопен на него произвел. Шуман написал 6 окт. 1835 г. в „Neue Zeitschrift für Musik“, что игра Шопена неповторима, как и его произведения; в другой раз, при разборе этюдов ор. 25 в 1837 г., он дал подробный и исключительно восторженный отзыв.

На обратном пути в Париж в октябре 1835 года Шопен остановился ненадолго в Гейдельберге. Там он навел своего ученика Адольфа Гутмана, который был возле Шопена до конца его дней и о котором еще часто будет идти речь, как о любимом ученике его. Письменные сообщения сестры Гутмана, бывшей тогда еще ребенком и видевшей Шопена в доме своего отца, свидетельствуют о том исключительном впечатлении, которое произвела личность Шопена на отца и сестер Гутмана. Около середины октября Шопен был уже опять в Париже. В „Gazette musicale“ от 18 октября 1835 г. говорится о его возвращении. Сезон 1835/36 г. Шопен провел в Париже и ни о каких событиях особенного для него значения сведений не имеется. В публичных концертах он не выступал, но как раз этот сезон интересен по целому ряду музыкальных событий. 29 февраля 1836 г. состоялось первое представление „Гугенот“ Мейербера, имевших чудовищный успех. Шопен не ставил очень высоко музыку Мейербера, но охотно поддерживал с ним знакомство, хотя вообще к евреям был мало расположен. Однажды между Шопеном и Мейербером произошла бурная сцена. Ленц рассказывает (это относится к 40-м годам), что Мейербер однажды вошел, когда он (Ленц) брал урок у Шопена. Шопен играл С—dиг'ную мазурку ор. 33. „Это—такт в  $\frac{2}{4}$ “, сказал Мейербер. „Это— $\frac{3}{4}$ “, возразил Шопен и заставил повторить вещь, причем отбивал такт карандашем. Мейербер остался при своем мнении. Шопен в раздражении снова крикнул, что это— $\frac{3}{4}$ . „Дайте мне эту вещь, как танцевальный номер для моей новой оперы, я вам это докажу“, сказал Мейербер. Тогда Шопен пришел в ярость, сыграл мазурку несколько раз, сам отбивал такт ногой и кричал: раз, два, три. Но Мейербера нельзя было переубедить. Шопен был вне себя от ярости и они разошлись поссорившись. Такие порывы гнева бывали у Шопена, заботившегося обычно о сохранении внешних приличий, крайне редко. Правда, Шопен имел другой клапан для разрядки своего неудовольствия: насмешливость, тонкий сарказм. Лист называет его тонким знатоком шутки и остроумным насмешником. Другими событиями сезона, наверное

интересовавшими Шопена, были концерты двух польских артистов—скрипача Липинского и виртуоза на ксилофоне Гузикова <sup>1)</sup>, которого ценил Мендельсон. Оба выступали с большим успехом. Еще большее внимание возбудили концерты Сигизмунда Тальберга, бывшие злобой дня. Шуман ценил его пианизм необычайно высоко, Шопен же был очень невысокого о нем мнения. Однако здесь нужно вспомнить, что суждения Шопена о других музыкантах возникали чисто субъективно, из симпатии или антипатии, и к этим суждениям надо относиться с большой осторожностью.

Три брата Водзинских были когда-то пансионерами отца Шопена и Шопен был дружен с ними еще с детства. Он несколько раз гостил у них в имении и познакомился там с их сестрой Марией. Он вспоминает о ней в письме к одному из Водзинских (18 июля 1834 г.), упоминает об одном ее сочинении (вариации), которое она ему прислала, и пишет, что посылает ей только что опубликованный вальс. При встрече в Дрездене на обратном пути из Карлсбада между ними возник роман. Все связанные с этим обстоятельства подробно выяснены, и в настоящее время можно считать установленным, что Шопен имел определенное намерение жениться на Водзинской, а она дала ему обещание, хотя официальной помолвки и не было. Родители Шопена были посвящены в план женитьбы и были склонны поддержать намерения сына. Летом 1836 года Шопен поехал в Мариенбад, где снова встретился с Водзинскими. Письма устанавливают довольно определенно, что в августе 1836 года он сделал формальное предложение и что как Мария, так и ее мать согласились. После отъезда из Мариенбада Шопен опять посетил Лейпциг, где встретился с Шуманом. Женитьба постепенно расстроилась по причинам, которые подробно не выяснены. В конце концов весь план покоился на непрочном фундаменте: Шопен не имел состояния и не мог ничего ожидать в этом отношении от родных; он имел лишь тот заработок, который давали ему уроки и сочинения; этого заработка хватало только для его одинокой жизни, но не для содержания в Париже богатого дома, который удовлетворил бы избалованную дворянскую барышню. К тому же Шопен не умел копить деньги. Конечно, сильная любовь и богатое приданое могли бы привести к счастливой семейной жизни, но, во-первых, любовь не была так сильна, по крайней мере со стороны Марии, а, во-вторых, ее отец как будто не очень сочувствовал этому браку и в отношении

<sup>1)</sup> Иозеф Липинский (1790—1861) очень ценился, как выдающийся скрипач: он сочинил 4 концерта для скрипки; Иозеф Гузиков (1809—1837) много концертировал за свою недолгую жизнь.

приданого не хотел идти на большие жертвы. Шопен был очень опечален крушением своих планов. На связке писем Водзинских к нему его рукой написано: „Moia bieda“ (мое несчастье). Правда, следует сильно сомневаться в том, что брак с Марией Водзинской не разочаровал бы его еще больше. Представление, которое можно о ней составить на основании имеющихся данных, не очень для нее выгодно. В постскриптумах, которые она приписывала к письмам своих родных — большею частью это были две три строчки — и в немногих полученных Шопеном от нее лично письмах сквозит мало симпатичная личность. По ним нельзя видеть счастливой любящей невесты. Тон ее писем довольно холоден, иногда кокетлив и болтлив. Образ бессердечной кокетки встает перед нами, когда мы читаем, что сообщает о ней польский биограф Шопена, Фердинанд Гёзик. Одновременно с Шопеном она поддерживала отношения с польским поэтом Словацким и встречалась с одним тотчас же после того, как покидала другого. В Женеве она приводила в восторг Словацкого, в Дрездене позволяла боготворить себя Шопену. Поэт пишет свои лучшие стихи, свою идиллию „В Швейцарии“ с мыслями о ней; композитор пишет свой нежный *f*-*moll'*ный этюд (op. 25 № 2), как „портрет“ возлюбленной, пишет в честь нее *As-dur'*ный вальс (op. 69 № 1) и, как пламенное доказательство своей любви к ней, *cis-moll'*ный ноктюрн (op. 27 № 1). Казалось, что Шопен торжествовал над Словацким, но, в конце концов, обоих водили за нос. Мария Водзинская вышла замуж в 1837 году за графа Скарбека. Также и здесь она показала себя непостоянной; в дальнейшем она разошлась с мужем. Между Шопеном и Словацким можно провести много замечательных параллелей. Они родились один вскоре после другого и умерли в одном и том же году от одной и той же болезни. Они были внешне очень похожи и любили одну и ту же женщину. В их жизни имелся ряд поразительных совпадений, а их произведения сходны не только по общему романтическому тону, но и по многим деталям. Шопен со Словацким снова встретились в 1838 году в польском клубе в Париже.

В письме Мендельсона из Лондона от 24 августа 1837 г. упоминается, что Шопен недавно был в Лондоне, но не появлялся в обществе и только один раз необычайно хорошо играл у Бродвуда (фабриканта роялей). Шопен приехал в июле в Лондон на 12 дней вместе с издателем Плейелем и своим соотечественником Ст. Козмяном — старшим. Его представили у Бродвуда как некоего господина Фритца, но когда он начал играть, дамы узнали в нем Шопена. В дневнике Мошелеса тоже упоминается о пребывании Шопена в Лондоне и говорится о его грудной болезни.

## Произведения тридцатых годов

В 1835 г. появились в печати ор. 20 (первое скерцо) и ор. 24 (4 мазурки), в 1836 г.—концерт e-moll (ор. 21), два ноктюрна ор. 27, баллада g-moll (ор. 23), Andante spianato и полонез (ор. 22) и два полонеза (ор. 26). В 1837 году появились 12 этюдов ор. 25, посвященные графине д'Агу, подруге Листа. Здесь уместно сказать об обоих сборниках этюдов, ор. 10 и 25. Отдельные этюды создавались в разное время и многие из них относятся к варшавскому, может быть и к венскому периоду. Как раз эти вещи изумительны по невероятной для двадцатилетнего молодого человека законченности и силе. 24 этюда принадлежат к „непреходящим“ творениям. Это совершенно новый жанр, только что созданный и тут же доведенный до совершенства, до вершины, которая с тех пор уже не достигалась. Только этюды Листа можно ставить рядом с шопеновскими. Вспомним о состоянии этюдной литературы в 1830 г., когда Шопен уже работал над своими сборниками. Впереди всего стоял ор. 70 Мошелеса, затем Крамер<sup>1)</sup>, этюды которого, ценные и в музыкальном отношении, технически соответствуют приблизительно требованиям ранних бетховенских сонат. К Крамеру и Мошелесу примыкают тонкие этюды Людвиг Бергера<sup>2)</sup> и интересные этюды Кесслера<sup>3)</sup>.

Рядом с Крамером нужно назвать Клементи, „Gradus ad „Parnassum“ которого содержит хорошо приспособленные для целей упражнения вещи, а также Бертини<sup>4)</sup>. И вот появляется Шопен, создает большое количество вещей, в художественном отношении — первого ранга. Они открывают совершенно новый мир звучаний, показывают эффекты, о которых раньше не имели представления, делают колоссальный переворот и расширение техники и, кроме того, как этюды, они действительно непревзойдены. Одними своими этюдами Шопен создал бы себе вечный памятник.

## Шопен и Жорж Занд

Новый период начался в жизни Шопена, когда он познакомился с женщиной, к которой он был прикован более десяти лет, единственной, которая сумела на долго приворожить его — с Жорж Занд (настоящие имя и фамилия —

1) Крамер (1771—1858)—ученик Клементи, выдающийся фортепианный педагог, жил большей частью в Лондоне и лишь с 1832 по 1845 в Париже.

2) Бергер (1777—1839) был учеником Клементи в Петербурге и Лондоне и учителем Мендельсона.

3) См. выше.

4) Анри Бертини (1798—1876)—выдающийся фортепианный педагог в Париже.



Аврора Дюпен). Ей было в то время 33 года и она уже была знаменитой писательницей. В богатой приключениями жизни она уже не раз испробовала замечательную силу своей личности. Ее брак с Казимиром Дюдеван был в 1836 г. расторгнут после четырнадцатилетней длительности. Супруги слишком не подходили друг к другу. Еще в 1831 году она оставила мужа в Ногане, ее имении в провинции Берри, и уехала в Париж, где она стала заниматься литературой, и под псевдонимом Жорж Занд быстро создала себе славу. В литературных кругах она скоро сделалась своим человеком. Стала широко известной ее связь с поэтом Альфредом де Мюссе, с которым она в 1834 году ездила в Италию. Пылкая страсть Мюссе охладилась через несколько месяцев; позже он ее просто ненавидел. Ее разнообразные приключения не мешали ей делать время от времени визиты своему мужу в Ноган; наконец супруги договорились о разводе. Она поехала со своими детьми Морисом и Соланж в Париж. Годом позже она встретила там Шопена. Подробности о жизни Жорж Занд можно найти в ее автобиографии, затем в монографии Листа о Шопене, в книге Никса, в II томе сочинений Гейне (глава о Жорж Занд).

О первой встрече Жорж Занд с Шопеном сплетен целый венок легенд. Верным является только сообщение Листа. Жорж Занд много слышала о Шопене, его игре и произведениях. Она высказала Листу свое желание познакомиться с Шопеном и Лист поговорил с ним об этом. Однако, при нерасположении Шопена к писательницам, его не легко было побудить к встрече. Жорж Занд не успокоилась, пока Лист не привел ее однажды без предупреждения к Шопену вместе с графиней д'Агу. Сама Жорж Занд пишет, что познакомилась с Шопеном у графини д'Агу. Как бы то ни было, в марте 1837 года Шопен и Жорж Занд были уже хорошо знакомы, так как 28 марта Жорж Занд писала Листу: „Скажите Шопену, что я его прошу сопровождать Вас в Ноган; Мария (графиня д'Агу) не может жить без него, а я его боготворю“. 5 апреля она пишет графине д'Агу и приглашает Мицкевича, Листа, Шопена („которому я поклоняюсь“) и Гржималу, друга Шопена. Вообще имя Шопена часто упоминается в письмах Жорж Занд этого времени.

С 1836 годом внезапно обрывается дошедшая до нас и доступная исследованию переписка Шопена с семьей, и только письма сороковых годов могут быть опять использованы, как источники. Поэтому о подробностях жизни Шопена, особенно в 1837—38 годах, можно сказать очень немногое. В особенности первое время связи Шопена с Жорж Занд покрыто мраком. Зимой 1837 года состояние здоровья Шопена было плохим; в 1838 году его бо-

лезнь угрожающе усилилась, так что пребывание на юге стало для него необходимым. Он решил поехать с Жорж Занд на остров Майорку. Лист сообщает, что Жорж Занд заботливо предложила Шопену его сопровождать. Карасовский, наоборот, рассказывает, что Шопен уговорил свою подругу поехать с ним. Жорж Занд в свою очередь дает новое объяснение: она намеревалась поехать на юг из-за своего сына Мориса, страдавшего ревматическими болями, и Шопен к ней присоединился.

О путешествии на Майорку и пребывании там мы очень хорошо осведомлены из книг Жорж Занд „Un hiver à Majorque“, „Histoire de ma vie“<sup>1)</sup>, ее переписки, а также из писем Шопена к Фонтана. Из этих источников в первую очередь, конечно, следует принять во внимание письма Шопена; у Жорж Занд не легко провести границу между правдой и поэтическим вымыслом. Достоверными фактами можно считать следующие: в ноябре 1838 г. Жорж Занд выехала со своими детьми, Морисом и Соланж (тогда им было 15 и 10 лет) и горничной. Путь шел через Лион, Авиньон, Воклюз, Ним, Перпиньян. В Перпиньяне она встретилась с Шопеном. Он хранил о своих планах глубокое молчание. Только самые близкие друзья знали о намерениях Шопена, и в письмах к Фонтана мы находим повторное напоминание никому не рассказывать подробностей о его путешествии, а от слишком любопытных и назойливых отделяться общими фразами. Если обычно Шопен был очень сдержан, то на этот раз он имел еще особый повод к молчанию. В парижском обществе, конечно, не преминули бы как следует прокомментировать связь знаменитой писательницы со знаменитым композитором, тем более, что Жорж Занд уже неоднократно давала скандальной хронике материал для пикантных анекдотов. Понятно, что такой человек, как Шопен, так щепетильно оберегавший внешние приличия, в котором вообще было так мало от богемы, не хотел отдать себя в жертву людской молве. Из Перпиньяна дорога вела в Порт-Вандр. Там все общество село на корабль. Следующей остановкой была Барселона. После пребывания, продолжавшегося несколько дней и посвященного осмотру города и окрестностей, путешествие продолжалось вплоть до Пальмы, столицы Майорки. Совсем летнее тепло встретило путешественников при их прибытии в Пальму. Приведем здесь часть письма Шопена к Фонтана (15 ноября 1838):

„Я в Пальме среди пальм, кедров, кактусов, алоэ, олив, апельсинных, лимонных и гранатных деревьев, которыми Jardin des Plantes<sup>2)</sup> обладает только благодаря своим печам.

1) „Зима на Майорке“, „История моей жизни“.

2) Ботанический сад в Париже.

Небо блестит как бирюза, море как лазурь, горы кажутся изумрудными. Воздух? Воздух как в небесах. Днем светит солнце и тепло; все ходят в летних платьях. Ночью постоянно слышишь отовсюду песни с гитарой. Громадные балконы под крышами из виноградных ветвей, мавританские стены... Город похож на Африку, как и все здесь“...

Таким образом, новые впечатления были самыми благоприятными. Но неприятности скоро дали себя знать в изобилии. Как рассказывает Жорж Занд, отеля в Пальме не было, и путешественники должны были довольствоваться двумя маленькими комнатами без всяких удобств. Стол отличался спартанской простотой; грязи и паразитов, напротив, было достаточно. В конце концов в окрестностях нашлась жилая меблированная вилла, с садом и красивым видом, за 50 фр. в месяц. Вся обстановка была достаточно примитивна, но путешественники все же были рады устроиться. Вилла, окрещенная ими Son-Vent, „Сыном Ветра“, была прекрасно расположена у подножия горы с видом на море, горы и город Пальму. Так прошли первые недели ко всеобщему удовольствию. Вскоре, однако, началось дождливое время. Слишком легко построенный дом не давал достаточной защиты от ветра и сырости. Штукатурка валилась со стен. В доме стало холодно и неудобно, на дворе беспрерывно лил дождь. Шопен начал кашлять. Соседи считали его чахоточным и в преувеличенном, почти суеверном страхе избегали его и его спутников. Достать врача было трудно, лекарства из аптеки были испорченными. В конце концов хозяин отказал своим жильцам под предлогом, что Шопен заразит дом, и они должны были немедленно выехать. В городе устроиться было невозможно. По счастливой случайности они нашли пристанище в старом необитаемом картезианском монастыре в Вальдемозе. Находившийся там испанец, скрывавшийся по политическим причинам и вынужденный спешно уехать, с удовольствием уступил им свое убежище. За 1000 франков они сносно устроились в монастыре. Перед своим отъездом из Son-Vent'a они должны были по требованию хозяина, утверждавшего, что дом заражен Шопеном, вычистить его за свой счет.

„Через несколько дней я буду жить в красивейшем уголке мира“, пишет Шопен Фонтана 3 декабря: „море, горы... все, что только можно себе пожелать. Мы живем в большом, старом, обветшалом монастыре картезианцев... недалеко от Пальмы... нет ничего более чудесного! Монастырские коридоры, в высшей степени поэтическое кладбище. Короче, я чувствую, что мне здесь снова будет хорошо“. Дальше Шопен снова пишет о своем жилище: „Среди скал и моря, в большом покинутом картезианском монастыре, в келье, двери которой больше, чем в Париже ворота,

живу я, представь себе, без парикмахера, без белых перчаток, бледный, как обычно. Келья имеет вид гроба, высока, все углы полны пыли. Перед маленьким окном — апельсиновые деревья, пальмы и кипарисы. Против окна стоит моя кровать. Рядом — некий четырехугольный предмет, который трудно употреблять в качестве письменного стола; на нем — свинцовый подсвечник (большой предмет роскоши!) с маленькой сальной свечой, произведения Баха, мои наброски, старые бумаги, не имеющие ко мне отношения, — это все, чем я обладаю. Спокойствие... можно мычать, и никто тебя не услышит... Одним словом, я пишу из удивительного места. Есть что-то прекрасное в этой чудесной природе, только бы не иметь дела с людьми, а также с дорогами и путевыми столбами. Я часто езжу сюда из Пальмы с одним и тем же кучером, но всегда другой дорогой. Потоки воды с гор создают здесь дороги, сильные ливни их разрушают; сейчас одно место непроходимо; там, где раньше была дорога, теперь вспаханное поле; там, где вчера ездили в карете, завтра могут пройти только мулы. И что тут за дороги! По этой причине здесь не увидишь ни одного англичанина, даже английского консула“.

Это письмо замечательно своим чисто Шопеновским перепрыгиванием от одной вещи к другой. Между двумя цитированными отрывками Шопен вписал несколько незначительных сообщений о личных делах. Непосредственно за описанием условий жизни в Пальме следует выпад против парижских знакомых, банкира Лео и издателя Шлезингера, затем опять восторженное восклицание о лунном свете, потом незначительные вопросы, наконец:

„Твое письмо было плохо адресовано. Природа здесь милостива, но люди вороваты. Они никогда не видят иностранцев и не знают поэтому, чего от них можно требовать. Так, например, тебе дадут здесь даром апельсин, а за пуговицу для сюртука потребуют баснословную цену“.

Книга Жорж Занд „Зима на Майорке“ содержит, наряду с прекрасными описаниями природы, некоторые подробности переживаний автора. Очень скоро оказалась, что путешествие „во многих отношениях потерпело фиаско“. В громадном монастыре жили, кроме Шопена и его друзей, всего три человека, и такое одиночество было связано со многими неудобствами. Продукты нужно было привозить из города, сообщение было плохим и ненадежным; вести хозяйство было трудно. Если Жорж Занд с ее выносливостью и энергией чувствовала себя все же хорошо, то Шопену приходилось очень скверно. Плохое здоровье и отсутствие привычных удобств усиливали его раздражительность и меланхолию; к тому же у него не было инструмента (заказанный Плейелю инструмент прибыл только

через месяц). Местные жители скверно относились к Шопену и его друзьям, так как никогда не видели их в церкви. Одно место из „Истории моей жизни“ Жорж Занд не может быть обойдено. Она пишет: „Бедный, великий художник был невыносимым пациентом. Произошло все то, чего я недостаточно опасалась. Он пришел в полное уныние. Он переносил болезнь без стойкости, не мог справиться со своим беспокойным воображением. Монастырь был для него полон ужасов и призраков даже когда ему было легче. Он этого не говорил, я должна была чувствовать это. Когда я около 10 ч. вечера возвращалась с детьми с моих вечерних блужданий среди развалин, я находила его за роялем, бледного, с широко раскрытыми глазами, со взерошенными волосами. Он не сразу узнавал нас. Затем он принужденно смеялся и играл только что сочиненные им вещи, те душу-раздирающие, возбуждающие ужас создания, бессознательно вылившиеся у него в эти часы одиночества, страха и печали. Есть у него одна прелюдия, повергающая душу в жуткое уныние. Она пришла ему в голову в один печальный дождливый вечер. В тот день мы оставили его совершенно здоровым... Пошел дождь, ручьи выступили из берегов. Чтобы пройти три мили, нам пришлось потратить шесть часов; наконец мы пришли домой темной ночью, среди наводнения, покинутые нашим кучером, без ботинок, преодолев неслыханные трудности. Мы торопились, боясь, что наш больной будет беспокоиться. Его беспокойство было, действительно, очень сильным, но приняло форму какого-то тихого отчаяния, и он играл свою прекрасную прелюдию со слезами. Когда он нас увидел, он внезапно вскочил с громким криком, а потом сказал мне странным голосом со смущенным видом: „Ах, я был уверен, что вы умерли“. Когда он пришел в себя и увидел наше состояние, ему сделалось нехорошо при мысли о перенесенных нами опасностях; но он признался мне потом, что, ожидая нас, видел все это во сне и что, в конце концов, он не мог больше отличить сон от действительности. Он успокоился и утешился за роялем, убежденный, что он сам умер. Он видел себя утопающим в озере; тяжелые, ледяные капли равномерно падали на его грудь, а когда я обратила его внимание на то, как равномерно падали на крышу дождевые капли, он отрицал, что слышал их...“

Здесь дана потрясающая картина нервных кризисов, которым иногда был подвержен Шопен. Но бывали и светлые дни. Тогда предпринимались далекие прогулки или путешествия в запущенные переходы, кельи, капеллы и т. п. Иногда какой-нибудь праздник давал возможность видеть народные увеселения. Жорж Занд рассказывает об одном бале в монастыре, на котором крестьяне и крестьянки

были одеты „чертями во главе с самим сатаной“. Своеобразный ритм танцев, особый оркестр (гитары, скрипки и кастаньеты), полуарабская музыка были для парижской компании в высшей степени привлекательными.

Жорж Занд была очень деятельна. Ежедневно занималась с детьми, читала с Морисом Фукидида, учила Соланж грамматике, уделяла время Шопену и неуклонно работала над собственными произведениями, часто просиживая до полуночи. Сам Шопен мало создал на Майорке. Но все, что он там окончательно отделил и написал вчерне, относится к его самым лучшим произведениям. Это прелюдии ор. 28, баллада ор. 38, скерцо ор. 39, два полонеза ор. 40 и мазурка ор. 41 № 2 (e-moll).

Так как цель путешествия не была достигнута, было решено как можно скорее вернуться во Францию. Самочувствие Шопена было так плохо, что было очень смело предпринять путешествие, требующее большого напряжения, но в то же время оно должно было быть предпринято, так как в Вальдемозе ему становилось все хуже и не было никакой надежды на получение помощи. В конце февраля 1839 г., как только погода стала лучше, компания тронулась в путь. Для переезда из Пальмы был использован единственный имевшийся пароход, на который, между прочим, были погружены 100 свиней; эти последние со своим хрюканьем и дурным запахом были для Шопена ужасными соседями. В Барселоне о путешественниках позаботился французский консул, и после недельного пребывания в этом городе путники направились в Марсель.

Здесь Шопен и семья Занд жили с начала марта до начала мая. Самым важным для Шопена было основательная врачебная помощь, которой он был так долго лишен. Доктор Ковьер лечил его с большим успехом. Шопен пишет оттуда, что ему делается все лучше и лучше. В Марсели, „городе разносчиков“, по выражению Жорж Занд, не могло быть речи о духовных наслаждениях. Шопен выступил, как музыкант, всего один раз по очень печальному поводу. Тенор Нурри покончил с собой в Неаполе, выбросившись из окна в припадке уныния по поводу своей меркнувшей славы. Его жена повезла его тело из Неаполя в Париж, и в Марсели для знаменитого певца было устроено траурное богослужение 25 апреля, причем Шопен играл на органе. Жорж Занд пишет об этом: „Это был плохой инструмент с кричащим звуком. Шопен взял наименее резко звучащие регистры и играл „Die Gestirne“ (Шуберта). Максимум двое или трое из присутствовавших глубоко почувствовали нежную и тихую игру Шопена. Остальные были очень разочарованы; ожидали, что Шопен устроит большой шум и гром и сломает по крайней мере

несколько регистров“. Здоровье Шопена настолько поправилось, что он и семья Занд предприняли путешествие в Геную и только 20-го мая вернулись в Марсель, после чего через несколько дней отправились в Ноган. Письма Шопена из Марселя к Фонтана довольно многочисленны. Их главное содержание касается переговоров с издателями. Они показывают, что Шопен, как деловой человек, очень серьезно заботился о своей выгоде. Так, мы узнаем, что баллада ор. 38 была предложена Плейелю за 1000 франков и что издатель Пробст за ее сбыт в Германии еще раньше заплатил 500 франков. За два полонеза ор. 40 Шопен требовал 1500 франков (за право издания во Франции, Англии и Германии). К издателям он относится с недоверием, часто называет их обманщиками и эти его выпады, особенно против еврейских издателей, напоминают Бетховена, отношения которого с издателями были также очень натянутыми. Длинные страницы марсельских писем Шопена заполнены сухими, деловыми подробностями и инструкциями, какому издателю что предложить, ниже какой цены не уступать и т. д. Если о Шопене ничего кроме не знать, то по этим письмам можно подумать, что имеешь дело с торговцем, а не с художником. Только изредка в письмах попадаются интересные подробности. Напр., мы узнаем о посвящениях вновь публикуемых вещей: баллада ор. 38 была сначала посвящена Плейелю, а потом по желанию Шопена на титульном листе было поставлено имя Роберта Шумана.

Лето 1839 г. Шопен провел в Ногане, у Жорж Занд. В „Истории моей жизни“ она говорит о событиях этого времени и приводит объяснение о причинах совместной жизни ее с Шопеном. Ее окрашенный в красивые тона рассказ следует, конечно, принимать с большой осторожностью. Она хочет прослыть чем то в роде сестры милосердия, которая, принося себя в жертву, ухаживает за больным ребенком (своим сыном Морисом) и больным другом.

„Я не была ослеплена страстью. Я питала к артисту нечто в роде материнской привязанности, очень теплой, очень реальной, но все же никогда не могла вступить в конфликт с материнской любовью, этим единственным чувством, которое одновременно и целомудренно и страстно. Я была еще достаточно молода и мне может быть приходилось бороться против любви, против страсти в собственном смысле... Лишняя обязанность в моей жизни, уже переполненной „подвигами“, казалась мне лишним шансом для достижения той суровости, к которой я стремилась в каком-то религиозном энтузиазме“. Сохранился ряд писем Шопена из Ногана к Фонтана. И в этих письмах деловые переговоры с издателями играют большую роль, но все-таки

они не исключительно этим заполнены, как письма с Майорки. Фонтана поручается снять и устроить для Шопена квартиру. Характерной для Шопена является тщательная заботливость, с которой он дает предписания по поводу каждой мелочи обстановки. „Разыщи ковры, какие у меня были раньше (голубино-серого цвета), но светлые и блестящие... также темно-зеленые с не слишком широкими полосами. Для передней что-нибудь другое, но все-таки respectable... Я предпочитаю простые, не бросающиеся в глаза чистые цвета навязчивым цветам обычного типа. Поэтому мне нравится цвет жемчуга, так как он не ярок и не выглядит слишком просто“. С такой же заботой думает он о своей одежде: „Купи мне новую шляпу у Дюпорта, chaussée d'Antin. Он имеет мою мерку и знает, какого веса и какого рода должна быть моя шляпа... Возьми фасоны этого года, но не чрезмерно модную... Пойди также к моему портному Дотремону и закажи для меня пару серых брюк. Выбери сам темно-серый материал, подходящий для зимы; что-нибудь тонкое, без полос, простое и мягкое. Ты англичанин, так что ты знаешь, что мне нужно... также простой спокойный бархатный жилет, без особенных узоров, не „яркого“ образца, что-нибудь очень простое и элегантное“.

Длинное письмо заполнено указаниями другу относительно квартиры, которую Фонтана должен снять для Жорж Занд. Шопен пишет, что его друг должен отнестись к этому делу очень внимательно. Шопен даже чертит план квартиры, какую он желает для Жорж Занд. „Прошу тебя, ради бога, мой дорогой, прояви самый живой интерес к этому делу“. Это звучит более страстно, чем уверения Жорж Занд о материнской привязанности.

Что касается композиторской деятельности Шопена, то мы узнаем из писем, что летом 1839 года в Ногане он работал над b-moll'ной сонатой, написал один ноктюрн (G-dur op. 37) и три новых мазурки (op. 41, четвертая написана в Пальме): „Они кажутся мне красивыми; родители, когда они старятся, всегда находят красивыми младших детей“. И дальше: „В остальном — я ничего не делаю; для собственного удовольствия исправляю парижское издание Баха; не только опечатки, но и гармонические ошибки тех, кто предполагает, что знает Баха“. В это время в Париж должен был приехать Мошелес. Шопен рекомендует „сделать ему впрыскивание, состоящее из оратории Нейкомма <sup>1)</sup>),

<sup>1)</sup> Сигизмунд Нейкомм (1778—1858), любимый ученик Гайдна, много странствовал в своей музыкальной деятельности (от Стокгольма и Петербурга, где он был дирижером немецкой оперы до 1808 г., до Лиссабона и Рио Жанейро); все его многочисленные сочинения забыты.



приправленной „Челлини“ Берлиоза и концертом Делера 1)“. Что Шопен говорит в насмешливом тоне о Нейкомме и Делере, не удивительно; но что он ставит „Челлини“ Берлиоза в эту плохую компанию, объяснимо только его антипатией к музыке Берлиоза вообще.

Вся переписка с Фонтана показательна для характеристики тех требований, которые ставил Шопен своим друзьям. При чтении этих писем можно подумать, что Фонтана нечего было делать, как заботиться о делах Шопена,— столь многочисленны и разнообразны его поручения. В знак благодарности Фонтана были посвящены полонезы ор. 40. Один из них как будто не совсем удовлетворил Фонтана. Это видно из следующего места письма Шопена: „Распорядись также, чтобы принесли шляпу от Дюпорта; за это я буду переделывать для тебя вторую часть полонеза до конца дней моих“.

В конце октября 1839 года Шопен и Жорж Занд снова приехали в Париж. Шопен сейчас же поселился в приготовленной Фонтана квартире (Rue Tronchet, 5), а Жорж Занд — в своей (Rue Pigalle, 15), но значительно позже, так как приведение ее в порядок требовало много времени. За первые недели пребывания Шопена в Париже он встречался с Мошелесом. В дневнике Мошелеса имеются его записи о знакомстве с Шопеном. Они встретились у банкира Лео, которого Шопен в своих письмах часто сильно ругает, но гостеприимством и постоянной помощью которого он не пренебрегал. Вскоре после этого Мошелес нанес Шопену визит. Шопен сыграл ему свою b-moll'ную сонату и дал своему ученику Гутману исполнить cis-moll'ное скерцо. По настоянию графа де Пертюи, ад'ютанта короля Луи Филиппа, Шопен и Мошелес были приглашены в Сен-Клу 2); они играли там перед королевской семьей. После концерта король прислал артистам подарки: Шопену — золотую чашку с блюдцем, Мошелесу — дорожный несессер. Шопен не упустил случая отпустить на счет Мошелеса острое словцо (такого рода злословие часто доставляло Шопену особенное удовольствие): „Король подарил ему дорожный несессер, чтобы поскорее от него отделаться“. Если даже эти слова вымышлены, они характерны для острого язычка Шопена. Его насмешки нередко касались самых уважаемых личностей, даже близких друзей. Мошелес сообщает, как Шопен комически передразнивал Листа, Пиксиса и др., и говорит о его живом, веселом характере.

---

1) Теодор Делер (1814—1856), ученик Черни, также жил некоторое время в Петербурге и Москве, женился на русской графине и конец жизни провел в Италии; писал много салонной музыки.

2) Пригород Парижа с королевским дворцом и парком.

Прошло немного времени, и Шопен оставил свою квартиру на Rue Tronchet и перебрался в непосредственную близость Жорж Занд. В „Истории моей жизни“ Жорж Занд дает объяснение этой новой совместной жизни. Чистое сострадание по поводу плохого состояния здоровья Шопена, желание ухаживать за ним и создать ему приятную домашнюю обстановку были, по Жорж Занд, ее единственными мотивами. Шопен и Жорж Занд жили на Rue Pigalle в двух рядом лежащих квартирах непрерывно до лета 1841 года. О жизни Шопена в 1840 году имеется мало сведений. Он возобновил свою прежнюю деятельность, — преподавал, сочинял, много бывал в обществе. Квартира Жорж Занд была тем местом, где собиралась умственная аристократия. Как видно из писем Жорж Занд, там бывали Бальзак, Делакруа (учитель сына Жорж Занд, Мориса), аббат де Ламенэ, философ Пьер Леру;<sup>1)</sup> в тесный круг ее знакомых входили также Сен-Бев, Гейне, Лист, Ламартин и многие другие. Также и Шопен, без сомнения, соприкасался со всеми этими людьми. Начало 1840 года принесло необычайное волнение: предстояла первая постановка драмы Жорж Занд „Козины“ в Théâtre français. Репетиции, усилия, которые прилагала Жорж Занд, чтобы ввести в Théâtre français артистку Доваль, и, наконец, общий провал пьесы были и для Шопена причинами не малых волнений. Ученица Шопена, некая Штрейхер (в то время по девичьей фамилии Миллер) оставила воспоминания о своих занятиях с Шопеном, которые как раз относятся к 1839—41 годам: „Иногда по воскресеньям я начинала играть у Шопена в час и мы кончали только в четыре или пять. Тогда он тоже играл и как прекрасно! Не только свои собственные сочинения, но и произведения других мастеров, чтобы показать ученику, как их нужно играть. Однажды он сыграл наизусть 14 прелюдий и фуг Баха, и когда я высказала свое радостное удивление, он возразил: „Cela ne s'oublie jamais“<sup>2)</sup> и продолжал, печально улыбаясь: „Depuis un an je n'ai pas étudié un quart d'heure de suite, je n'ai pas de force, pas d'énergie, j'attends toujours un peu de santé pour reprendre tout cela, mais... j'attends encore“<sup>3)</sup>.“

О преподавании Шопена мы до некоторой степени осведомлены из многочисленных разрозненных сообщений его учеников. Этюды Крамера и Клементи были основой

<sup>1)</sup> П. Леру (1798—1871), французский сенсимонист, повидимому первый введший термин „социализм“; известный политический деятель эпохи революции 1848 г.

<sup>2)</sup> „Этого нельзя забыть“...

<sup>3)</sup> „Уже целый год, как я не занимался даже четверти часа подряд; у меня нет сил, энергии: я жду, что немного поправлюсь и опять примусь за это... но, пока все жду“...

технических упражнений; Wohltemperiertes Klavier Баха он уделял большое внимание. Сонаты и другие вещи Моцарта, Гуммеля, Фильда, Вебера, Мошелеса составляли главный репертуар его учеников, поскольку он его определял; к этому присоединялись его собственные произведения. Из Бетховена он давал играть только некоторые произведения, Шуберта совсем мало. В своем отношении к другим композиторам он был вообще очень консервативен и немного мелочен. Баха он ценил очень высоко, Моцарта он любил больше всего. Бетховен нравился ему только до определенной черты; многое у него он находил тривиальным; он часто видел себя внезапно сброшенным с небес на землю; напр., гениальное начало последней части с-moll'ной симфонии претило ему; этот внезапный порыв обладал для него слишком грубой силой. Эта резкость ему не нравилась. И в песнях Шуберта он находил такие же недостатки; некоторые из них, как и многие мелкие фортепианные вещи, он, напротив, очень любил. Музыка Берлиоза была ему противна. Сонаты и концертные вещи Вебера он часто давал играть. Сочинения Гуммеля он сам играл с большой охотой, ноктюрны Фильда исполнял с прекраснейшими украшениями (в своих произведениях он не терпел со стороны Листа ни малейших изменений). Беллини и Россини ему нравились. Мейербера он не выносил. Шуманом он мало интересовался, а музыки Мендельсона вообще не мог терпеть. Он никогда не давал себе труда проникнуть в чуждую ему индивидуальность. Что было ему близко, что, непосредственно говорило его чувству, то ему нравилось, все остальное он отстранял от себя. Здесь сказывается у него недостаток широкого кругозора. Он, собственно, не был великим умом, его духовные интересы были невелики. На другие искусства он также мало обращал внимания. Живопись говорила ему немного. Микель Анджело ему совсем не нравился; Делакруа, один из его лучших друзей, не мог произвести на него своим великим искусством сколько-нибудь значительного впечатления.

Шопен в Париже непрерывно занимался преподаванием; естественно возникает вопрос, почему ему не удалось воспитать артиста, который хотя бы отдаленно на него походил? Отчасти это объясняется тем, что значительное количество его учениц принадлежало к числу светских дам, которые и не помышляли о пианистической карьере. Его ученики, будущие профессионалы, оказывались недостаточно одаренными; единственным учеником Шопена с феноменальным дарованием был мальчик Фильч. Лист сказал про него: „Когда маленький начнет карьеру виртуоза, я закрою лавочку“. Но Фильч умер 15 лет от роду; рано умер другой

даровитый ученик Гюнсберг, любимый Шопеном Гутман (о нем была уже речь) бросил виртуозную карьеру, занялся преподаванием и — богатый человек — увлекся рисованием по атласу.

В конце тридцатых и начале сороковых годов творческие силы Шопена достигли полного своего расцвета. К этим годам и относится большинство тех произведений, которые ему обеспечили его место среди мировых композиторов. Как исполнитель, он был в это время также несравненен. Гейне пишет: („Lutetia“ 1837 г.): „... Шопен не только виртуоз, блещущий технической законченностью, но и композитор, достигший самых вершин творчества. Это — человек первого ранга. Шопен — любимец тех избранных, которые в музыке ищут высших духовных наслаждений. Его слава аристократична, она пропитана похвалами высшего общества, она изысканна, как и его личность. Шопен родился в Польше от французских родителей и свое воспитание отчасти получил в Германии. Влияние трех национальностей делает его личность явлением в высшей степени замечательным. Ему свойственны лучшие черты, отличающие эти народы; Польша дала ему свой рыцарский дух и свою историческую скорбь, француз — свое легкое изящество, грацию, Германия — романтическое глубомыслие. Природа же дала ему изящную, стройную, немного худощавую фигуру, благороднейшее сердце и гений. Да, Шопена следует назвать гением в полном смысле слова; он не только виртуоз, он также поэт и может высказать нам ту поэзию, которая живет в его душе; он поэт звуков и ничто не может сравниться с тем наслаждением, которое он нам доставляет, когда он импровизирует за роялем. Тогда он ни поляк, ни француз, ни немец, — он выдает тогда гораздо более высокое происхождение; замечаешь, что он происходит из страны Моцарта, Рафаэля и Гете, что его истинной отчизной является сказочное царство поэзии“. Лист пишет: „Теперь мы должны были бы еще говорить об игре Шопена... Разве можно дать представление об очаровании несказанной поэзии тому, кто ее не воспринял сам?... В большинстве его вальсов, баллад, скерцо заключено воспоминание какого-то скоротечного поэтического дуновения, которое кажется навеянным скоропроходящим видением. Иногда он настолько идеализирует это видение, делает его настолько нежным и хрупким, что оно кажется не принадлежащим нашему миру, но приближающимся к миру фей и раскрывающим нам тайны Ундины, Титанов, Королевы Маб, могущественного и причудливого Оберона, всех гениев воздуха, воды и огня, которые так же, как и мы, подвержены горьким разочарованиям и невыносимой тоске. Когда на Шопена находило такого рода

вдохновение, его игра принимала определенный оттенок, независимо от того, что он играл, — танцы или мечтательные ноктюрны, прелюдии или скерцо... Иногда слышалось радостное, нетерпеливое потряхивание ножки Пери, иногда это были бархатные, переливающиеся модуляции, как спина Саламандры; иногда слышались печальные, безутешные интонации „души в чистилище“. Потом опять из-под его пальцев выливалось такое мрачное, безутешное отчаяние, что, казалось, воскресал живой Якопо Фоскари Байрона и шел на смерть из-за любви к отечеству, предпочитая смерть изгнанию. Своей игрой великий художник пробуждал тот трепет затаенного волнения, который овладевает нами в присутствии тех сверхъестественных существ, которых нельзя чувствовать, коснуться, обнять, заклинать. Мелодии его тихо поднимались и опускались, как челн на гребне мощной волны; или она шла, как видения в небесах... В своей записи он указывал на манеру, придававшую его игре такие своеобразные черты, посредством слова *Tempo rubato*; украденное время, усеченный такт... Но потом он перестал употреблять это обозначение, так как знавшему это слово оно не говорило ничего нового, а незнавшему и непонимавшему и подавно... Таким образом, его произведения должны играть с тем своеобразно интонируемым и ритмизируемым „качанием“, с той *morbidezza*, тайну которой схватить очень трудно, если самому часто не слышать ее... Что касается *rubato*, то нужно помнить, что оно по существу не является изобретением Шопена, но было перенято им из польской народной музыки и художественно использовано. *Rubato* — отличительное свойство славянской народной музыки, в особенности деревенской, крестьянской; оно является отражением в ритме немного колеблющегося, нерешительного славянского характера, как выражается один польский писатель. Большинство наблюдателей указывают на то, что Шопен достигал неожиданных нюансов и новых эффектов своим своеобразным употреблением педали. Рубинштейн утверждает с некоторым преувеличением, но не без основания, что Шопен при записи своих сочинений был небрежен в указаниях относительно педали и что педаль следует употреблять иначе, чем это предписано Шопеном.

В 1838 году были изданы: оп. 29, экспромт; оп. 39, четыре мазурки; оп. 31, 2-е скерцо; оп. 32, два ноктюрна; оп. 33, четыре мазурки; оп. 34, *Trois valse brillantes*. В 1839 году появились только прелюдии оп. 28; в 1840 году, напротив, целый ряд новых произведений: оп. 35, b-moll'-ная соната; оп. 36, 2-е *Impromptu*; оп. 37, два ноктюрна; оп. 38, 2-я баллада; оп. 39, 3-е скерцо; оп. 40, два полонеза; оп. 41, четыре мазурки; оп. 42, *As-dur'*ный вальс.

В 1841 году вышли: op. 43, тарантелла; op. 44, полонез *fis-moll*; op. 45, прелюдия *cis-moll*. В 1842 году появились: op. 46, *Allegro de Concert*; op. 47, 3-я баллада; op. 48, два ноктюрна; op. 49, фантазия; op. 50, три мазурки.

26 апреля 1841 года Шопен впервые после многих лет опять играл публично. Публика состояла почти исключительно из друзей и приверженцев Шопена. Присутствовал также Лист. Он сказал Эрнсту Легуве, критику „*Gazette musicale*“, что хотел бы сам написать отчет об этом концерте. Легуве согласился и сообщил об этом Шопену, который, однако, не очень обрадовался этому. Легуве старался его убедить, что статья Листа может быть Шопену только выгодной. „*Il vous fera un beau royaume*“, <sup>1)</sup> сказал он Шопену. „*Oui, dans son empire*“, <sup>1)</sup> был ответ. Этот рассказ бросает яркий свет на тогдашние отношения между Листом и Шопеном, по крайней мере на отношение Шопена к Листу. Здесь уместно затронуть этот вопрос подробнее. Знакомство Шопена с Листом относится к самому началу пребывания Шопена в Париже. Первые годы личные отношения между обоими художниками были наилучшими. Конечно, при всей сердечности отношений Шопен оставался несколько сдержанным, как это вообще было в его натуре. Своей книгой „Шопен“, опубликованной вскоре после смерти Шопена, Лист дал красивое выражение своему постоянному почитанию Шопена. Можно без преувеличения сказать, что, наряду с Шуманом, Лист был единственным современником, который был в состоянии оценить величие Шопена. Еще в 1838 году Лист писал Шуману: „*Pour parler franc et net, il n'y a absolument que les compositions de Chopin et les votres qui soient d'un puissant intérêt pour moi. Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé... à peu d'exceptions près du moins.*“ <sup>3)</sup> Шопен, с своей стороны, ценил Листа, как пианиста, необычайно высоко, но мало интересовался его произведениями. Чрезвычайно восприимчивый к обиде, Шопен бывал недоволен, если Лист при исполнении его вещей позволял себе самовольно вносить маленькие изменения, варианты украшений и тому подобное. Постепенно отношения между обоими становились все более холодными. Никс расследовал причины расхождения. Лист ответил ему: „*Наши дамы (графиня д'Агу и Жорж Занд) поссорились и каждый из*

<sup>1)</sup> „Он вам создаст красивое королевство“.

<sup>2)</sup> „Да, в своей империи“.

<sup>3)</sup> „Говоря прямо и откровенно, меня по-настоящему интересуют сочинения только Шопена и Ваши; об остальном, за немногими исключениями, почти не стоит и говорить“.

нас, как кавалер, должен был стать на сторону своей возлюбленной“. У Франкомма (друга Шопена) Никс узнал истинную причину, но не сообщил ее, из-за ее деликатного характера. Однажды во время отсутствия Шопена Лист, повидимому, устроился по-домашнему в его квартире с другим лицом, и Шопен был так разгневан, когда об этом узнал, что прервал дружеские отношения. Лист безуспешно пытался через посредство ученицы Шопена, Рубио (рожденной Кологривовой), исхлопотать прощение своей мальчишеской выходке.

После отъезда Листа из Парижа их отношения, кажется, совсем прекратились. В опубликованном собрании писем Листа находится одно единственное, совсем краткое письмо к Шопену, в котором Лист ему горячо рекомендует издателя Беначчи (Лион, 21 мая 1845 г.). В письмах Шопена-отца встречаются иногда упоминания о Листе. Так, напр., отец пишет 16 октября 1842 года: „Ты встретился с Листом... Я знаю твой ум; ты правильно поступаешь, не порывая с ним совсем, несмотря на его бахвальство. Вы были друзьями“. Шопен жаловался своей ученице Рубио (Кологривовой), что Лист недостаточно искренен, интригует против него и даже писал о нем недоброжелательные фельетоны. Нельзя установить, насколько эти жалобы были основательны. Всегда, однако, надо помнить, что Шопен был в высшей степени раздражителен и питал часто подозрение там, где для этого вовсе не было достаточных причин.

Лето 1841 года Шопен провел с Жорж Занд в Ногане. Ряд писем оттуда к Фонтана выдержан в таком же сухом, деловом тоне, как и прежние. Он использовал Фонтана, как какого-то поверенного в делах, вернее даже — как вьючное животное. Фонтана должен переписывать сочинения, вести переговоры с полдюжиной издателей, исполнять сотни других поручений. Мы узнаем, что в Ногане написана прелюдия ор. 45 (cis-moll). Из-за посвящения этой прелюдии княгине Елизавете Чернышевой у Фонтана было много работы. Шопен не знает, как пишется фамилия, поэтому Фонтана должен навести справки, если нужно — даже пойти к горничной княгини. С написанной только что тарантеллы ор. 43 Фонтана должен снять не менее трех копий. „Тебе будет скучно столько раз переписывать эту отвратительную вещь, пишет ему Шопен, но зато я надеюсь, что долгое время не напишу ничего столь скверного“.

В конце февраля 1842 года Шопен дал в зале Плейеля второй концерт. Он играл только собственные произведения.

С 1841 года переписка с семьей опять может служить источником наших сведений. Характерно, что отец часто

жалуется на долгое молчание сына, однажды он говорит о „silence de trois mois“. <sup>1)</sup> Это едва ли следует рассматривать как ослабление родственной привязанности. Причиной молчания была, может быть, связь с Жорж Занд, которую Шопен старался скрыть от родителей как можно дольше. Родители были недовольны этим. Еще в 1841 году (9 января) отец пишет (несомненно о Жорж Занд): „Мы спокойны, так как за тобой хорошо ухаживают, как ты нам сообщаешь. Все же нам было бы очень любопытно узнать что-нибудь об этой интимности“. Шопен сам называет Жорж Занд в письмах к родителям только „хозяйкой дома“ (*Pani domu*), избегает даже писать ее имя. Годы с 1841 по 1847 прошли без каких-либо интересных внешних событий; Шопен проводил каждое лето по несколько месяцев в Ногане, остальное время жил в Париже, занятый своими учениками и сочинениями. Ноган был, таким образом, чем-то в роде второй родины. Это место лежит в Берри, недалеко от города Ля Шатр, приблизительно в пяти милях от Шатору (*Chateauroux*), в большой низменности у реки Эндр (*Jndre*). Путешествие туда из Парижа было в то время довольно затруднительным. Жорж Занд имела обыкновение оказывать в Ногане гостеприимство на широкую ногу. Десятки знаменитых современников перебивали там за несколько лет. В тридцатых годах там часто бывали Лист и графиня д'Агу. Постоянными посетителями были также Полина Виардо, художник Делакура, Пьер Леру. Предпринимались разнообразные прогулки. В доме имелся биллиардный салон и театральная зала, в котором ставились (часто импровизировались) небольшие пьесы. Справа и слева от сцены стояли два рояля, на которых Шопен и Лист давали музыкальное оформление спектаклю. Вот что пишет Жорж Занд в своих „*Dernières pages: Le Théâtre des marionettes de Nohant*“ <sup>2)</sup> об одном из таких развлечений: „Все началось пантомимой, которая была изобретением Шопена; он сидел за роялем и импровизировал, в то время как молодые люди жестикулировали и танцевали комические танцы... Шопен руководил ими так, как ему приходило в голову: от забавного к серьезному, от шуточного к торжественному, от грациозного к страстному. Мы импровизировали костюмы, чтобы иметь возможность играть несколько ролей подряд. Когда на сцене появлялся новый костюм, Шопен удивительным образом приспособлял характер своей музыки к новому образу“. Делакура в одном из своих писем 1842 г. пишет: „Когда мы не собираемся все вместе, чтобы обедать, играть на биллиарде или итти на прогулку,

<sup>1)</sup> Трехмесячное молчание.

<sup>2)</sup> „Последние страницы: Театр марионеток в Ногане.



каждый находится у себя в комнате, читает, лежит на кушетке. В саду веет ветерок; из окна Шопена, который работает в своей комнате, доносятся звуки; с ними смешивается пение соловья и запах роз... Немного рисования, немного игры на бильярде и прогулок заполняет день... Я имел бесконечные интимные беседы с Шопеном, которого я очень люблю; он действительно очень изысканный человек; он самый настоящий артист из всех, кого я встречал. Он один из немногих, кому можно удивляться и кого можно ценить... Важнейшим событием был крестьянский бал на лужайке перед замком. Там играли лучшие местные волынщики“.

Но не только отдых и развлечения стояли в порядке дня в Ногане. Жорж Занд постоянно работала над своими произведениями; Шопен, свободный здесь от своих уроков, мог себя всецело посвятить своим композициям. Жорж Занд оставила в высшей степени интересные, несомненно достоверные сообщения о его творчестве. Она пишет: „Его творчество было всегда внезапным, возбуждало удивление. Мысли приходили к нему сами. Вдохновение осеняло его внезапно за роялем или во время прогулки, и он спешил проиграть свою мысль на ф.-п. Но потом начиналась самая кропотливая работа, которую я когда-либо видела. Не было конца нетерпеливым, нерешительным попыткам удержать подробности темы так, как он их внутренне слышал. Основная концепция подвергалась при записи неоднократным проверкам, и мысль, что он не может изложить все без остатка, повергала его в особый вид отчаяния. Он запирался на целый день в своей комнате, бегал взад и вперед, ломал перья, изменял один и тот же такт сто раз, писал и зачеркивал написанное, а на следующее утро с кропотливой и отчаянной настойчивостью начинал все сначала. Он работал над одной страницей шесть недель, чтобы в конце концов написать ее так, как он набросал ее в первый раз“. Последнюю фразу не надо понимать слишком буквально. Такой художник, как Шопен, знал, конечно, чего он хочет, и его отделки и изменения не были бесцельными.

В 1842 году Шопен и Жорж Занд переехали с улицы Pigalle в совсем уединенную квартиру, отделенную от улицы двумя воротами. Вокруг лужайки, украшенной клумбами и фонтанами (близ улицы Taitbout), было выстроено много домов. Из-за тишины и красивого расположения этот сквер был местом, которому художники оказывали предпочтение. Там жили рядом в №№ 5 и 4 Жорж Занд и ее подруга, мадам Марлиани, в № 3 — Шопен. Соседями Шопена были певица Полина Виардо-Гарсия, профессор консерватории Циммерман, скульптор Данган (известный также своими карикатурами). Квартира Шопена состояла из не-

скольких элегантно меблированных комнат. Много подарков от его высокопоставленных парижских друзей, рукоделия княгини Чарторийской и др. дам, севрский фарфор „*offert par Louis Philippe à Frédéric Chopin*“<sup>1)</sup>. Плейелевский инструмент, также подарок короля, и сотни разных мелочей украшали комнаты. В обстановке, как и в одежде, Шопен выказывал, по рассказам Листа, величайшую элегантность без какой бы то ни было безвкусной пышности. Он имел своего слугу, который получал до двухсот франков жалованья и сопровождал его также в Ноган. Шопен жил довольно спокойно, — преподавал, сочинял. Ноктюрны, танцевальные вещи, скерцо, баллады, сонаты были в это время в большинстве уже готовы.

### **Прелюдии, ноктюрны, танцы, скерцо, баллады, сонаты**

Неизвестно, к какому времени относится сочинение всех 24 прелюдий; несомненно, однако, что большая часть их была уже написана до отъезда на Майорку. Уезжая из Парижа, Шопен получил от издателя Плейеля 500 франков задатка за них, остальные 1500 были получены гораздо позже, по сдаче рукописи. 24 прелюдии во всех мажорных и минорных тональностях следует причислить к лучшим произведениям Шопена. Они занимают в фортепианной литературе особое место. Прежде всего вспоминаешь, конечно, о баховских прелюдиях, но в большинстве случаев это вступления, написанные в полифонном стиле. После Баха прелюдия была надолго оставлена. Прелюдии Шопена в большинстве — небольшие эскизы; они не задуманы как вступления к определенной вещи, а имеют каждая свое самостоятельное бытие. Лучше всего играть их подряд. Сам композитор мудро придал им такую последовательность, что каждая на своем месте дает наилучшее впечатление. В смысле разнообразия настроений, ясности выражения и остроты рисунка они представляют собой нечто поразительное. Но и по своему музыкальному богатству, новизне гармонии и чарующих звучаний они являются свидетельством единственной в своем роде творческой фантазии и знания фортепианных возможностей. Особняком стоит *cis-moll'*ная прелюдия *op.* 45. Она в еще большей степени, чем прелюдия *op.* 28, походит на импровизацию. Главная тональность *cis-moll'* слышится только в начале прелюдии и в заключении. Вещь полна самых изысканных модуляций и выглядит так, как если бы она возникла в наши дни, но при этом налицо всегда благозвучие и громадное искусство в гармонии-

<sup>1)</sup> „Подарок Луи Филиппа Фредерику Шопену“.


ческих сочетаниях; совершенно исключительно звучит последняя каденция, замечательная тем, что каждый звук довольно быстрого пассажи гармонизован (это напоминает сверканье и блеск огней, искрящихся на полированном стекле); в заключение — цепь из уменьшенных септаккордов.

Ноктюрны — это небольшие пьесы в медленном темпе, часто с более оживленной средней частью, носящие элегический, романсообразный, мечтательный характер. Этот вид произведений обязан своим первым расцветом еще Фильду. На Фильде основывается Шопен, но во всех отношениях далеко превосходит своего предшественника.



Лист сказал однажды следующие слова о своеобразии Шопена: „Его следует причислить к композиторам, которые воплотили в себе поэтический дух целой нации, независимо от всякого школьного влияния... Его имя будет слыть именем насквозь польского художника, потому что всеми формами, которые он применял, он пользовался только для того, чтобы выразить свойственные его стране своеобразные чувствования. Самые небольшие и самые значительные его произведения пропитаны одной и той же чувствительностью, которая проявляется в разной степени, модифицируется и варьируется тысячью способов, но всегда остается чем-то единым и однородным“. Если это выражение справедливо до известной степени по отношению ко всем произведениям Шопена, то в особенности к тем его вещам, в которых национальные влияния проявляются ярче всего, — по отношению к его танцам.

Танцевальные формы играют у Шопена большую роль, чем у какого бы то ни было композитора непосредственно предшествующей эпохи. Нужно было бы вернуться к композиторам сюит XVII и XVIII столетия (гл. образом во Франции), чтобы найти нечто подобное. В художественной музыке высшего типа можно найти только идеализированный танец. Правда, формы танца сохранены, но композитор движется в них с гораздо большей свободой, чем это позволяют оковы настоящего танца. Танцевальная вещь должна быть прежде всего так написана, чтобы под нее было хорошо танцевать; если же она обладает при этом приятной мелодией, то тем лучше. Для настоящего музыкального изящества здесь мало простора. Идеализированные же танцевальные формы дают композитору возможность показать все свое искусство. Контрапунктические и мелодические тонкости баховских сюит только помешали бы танцу; элегантные сокращения и расширения многих менуэтов Гайдна и Моцарта, поэтические черты веберовского „Приглашения к танцу“, шубертовские танцы с их богатой ме-

лодикой и прекрасной гармонией слишком хороши для танцев,— а с точки зрения танцующего— не достаточно хороши. Важнейшие немецкие предшественники Шопена— только что названные; но много большим Шопен обязан отечественным впечатлениям. С давних пор поляки были народом, любившим пляски и песни. Он обладает песнями и танцевальными мелодиями в таком количестве и такой красоты, что едва ли какой-нибудь другой народ может выдержать сравнение с ним. Шопен перенял этот великий клад народной музыки и был первым, кто сумел художественно значительно претворить это наследие; то, что в этой области делали до него польские композиторы, нельзя рассматривать серьезно. Известно, что Шопен в молодости охотно раз'езжал по деревням, чтобы посмотреть танцы деревенских жителей. Что видел и слышал он при этом? Деревенский оркестр состоял большей частью только из скрипки и баса. Иногда встречались, кроме того, кларнет *in C* и труба; употреблялся маленький односторонний барабан. Шопен мог слышать также волынку, может быть излюбленные раньше цимбалы, редко когда лютню. Музыка очень примитивна. О гармонии не могло быть и речи. Сопровождение состояло из чередования тоники и доминанты и волыночного органного пункта. Зато мелодии обладали совершенно своеобразной красотой, хотя изложение их было очень примитивным: скрипач неумоимо повторял одну и ту же мелодию с незначительными вариациями, пока она через определенный промежуток времени не сменялась другой, которая также бесконечно повторялась и т. д. В варшавской области был особенно в ходу мазур. Характерным для этого танца, идущего на  $\frac{3}{4}$  или  $\frac{3}{8}$ , является акцент на третьей доле. Мазур— старый танец, насчитывающий несколько столетий, но все же он моложе, чем краковяк и полонез. О самом танце польский исследователь Старчевский пишет: „Танец ведет вожатый со своей танцовщицей... Сначала все танцующие идут парами одна за другой, как при полонезе, но много быстрее, при чем выделывают ногами разные па. То скользят, как при катаньи на коньках, то выстукивают ногами, слабее и сильнее,

ритм , при чем третья восьмая, а иногда вторая или даже все три выделяются. Особенно богат разнообразными па танец мужчин, так как временами они отплясывают в сторону и в такт ударяют каблуками друг о друга или производят различные движения ногами. Каждый танец должен иметь заключение, причем мужчина обнимает женщину и оба вертятся на одном месте, и мужчина отстукивает каблуками и топает ногами. За общим танцем следует всегда сольный танец, и как таковой и нужно,

главным образом, рассматривать мазур, в котором все танцоры могут так хорошо показать свою ловкость и грацию... Весьма излюбленной свадебной и бальной фигурой является так называемая *przepiulka* или *przepióreczka* (перепелка). Мужчины и женщины стоят в два ряда друг против друга. Танцующая со своим партнером соло должна быть поймана... Вторая популярная фигура — *Zvodzony* (соблазнительная, обманчивая), в которой девушка выбирает для танца нескольких мужчин и покидает их среди танца; в конце концов одному удается закончить танец. Куявяк — только крестьянский танец, в отличие от мазура, краковяка и полонеза, которые танцуются во всех слоях населения. За пределы провинции „Kujawy“ он почти не проник. Этот танец очень стар; обычно он характеризуется грустной, тоскливой мелодией и довольно медленным темпом. Существуют два типа *Kujawiak'a*: совсем медленный — *Оберек* — и немного более быстрый, который обычно следует за *Оберек*ом, называемым также *Chodzony* (идуший). Разницу между мазуром и *Kujawiak'ом* установить очень трудно, особенно, когда темп *Kujawiak'a* делается живее.

Для исполнения важно то, что ритм  исполняется на третьей четверти обычно . Из шопеновских мазурок ближе всего к *Kujawiak'у* ор. 6 № 4, ор. 30 № 4 и ор. 41 № 1. Напротив, к чистому типу мазура принадлежат: ор. 67 № 1, ор. 68 № 2, ор. 6 № 5, ор. 17 № 1, ор. 68 № 1. Следует сказать несколько слов о значении мазурок со стороны гармонии, ибо нигде почти Шопен не открывает в такой степени новых гармонических путей, как в своих мазурках. Вступления вне пределов главной тональности, новые каденционные обороты (в конце), новое понимание гармоний с точки зрения их красочности, своеобразно диссонирующие средние голоса, новые, особые эффекты на органических пунктах, множество новых модуляций, смелые внезапные смены тональностей представляют те своеобразные стороны шопеновской гармонии, которые сильно повлияли почти на каждого сколько-нибудь значительного композитора. Многие из того, что получило право гражданства в современной гармонии, восходит к Шопену.

Если в своих вальсах Шопен вращается почти исключительно в великосветском салоне, если его полонезы носят преимущественно аристократический характер, то в мазурках на передний план выступает деревенское. Из более чем пятидесяти мазурок каждая представляет законченное произведение. В них видишь крестьянские пляски, свадебные, юмористические сценки, слышишь пастушескую

флейту, волынку. Но мы найдем также и элегантную салонную мазурку со всем ее подъемом. В некоторых мы слышим зазорные боевые настроения, некоторые глубоко серьезные, печальные. Во всех остроумно и своеобразно использована пикантная ритмика славянской народной музыки.

Происхождение полонеза относят обычно к торжественному приему, который устроила 15 февраля 1574 г. в Кракове польская знать Генриху Валуа, будущему французскому королю Генриху III. Длинной процессией шли пары одна за другой и склонялись перед троном. Разнообразные фигуры выполнялись этой процессией при ходьбе. Благодаря Генриху этот „Danse polonaise“ попал в Париж и оттуда распространился по всей Европе. Обычный тип полонеза хорошо известен. Но то, что обыкновенно называют полонезом, не дает и слабого отражения и той блестящей картины, которая раскрывалась в Польше при важных обстоятельствах, когда знать устраивала помпезные шествия в пышных национальных костюмах. Польский исследователь Старчевский в следующих выражениях описывает характерный вид этого танца: „Кавалер очень часто держит левой рукой левую руку дамы, иногда он пускает свою даму итти одну и тогда он хлопает в ладоши и польские рыцари и воеводы гордо крутят, танцуя, свои усы“. Великий поэт Мицкевич дал в своем эпосе „Pan Tadeusz“ наиболее картинное описание полонеза. Огинский, Курпинский, Моңюшко <sup>1)</sup>, были лучшими композиторами полонезов в Польше. Шопен дал наилучшие образцы в этом роде сочинений.

Под заглавием *Impromptu* <sup>2)</sup> Шопен оставил четыре своеобразнейших и ценнейших произведения. Название *Impromptu* редко встречалось в музыкальной литературе до Шопена. *Impromptu* Шуберта — маленькие пьесы песенного характера; они и дали вероятно толчок Шопену к созданию его *Impromptu*. По форме они похожи на его ноктюрны. Они написаны в большой трехчастной форме: за главной частью следует контрастирующая средняя часть, а затем повторение первой. В ноктюрнах обычно первая часть медленная, средняя — оживленней; в *Impromptu* — наоборот: медленная средняя часть помещается между двумя более быстрыми.

<sup>1)</sup> Князь Михаил Огинский, знаменитый своими полонезами, жил с 1765 по 1833; Станислав Моңюшко (1819—1872), знаменитый композитор, считается создателем польской национальной оперы.

<sup>2)</sup> *Impromptu* (с лат.) — синоним экспромпта, т. е. музыки, сочиненной без предварительной подготовки, обдумывания.

Бетховен поставил на место менуэта в сонате более живое, полное юмора скерцо и в некоторых квартетах и симфониях придал ему очень большие размеры. Шопен был первым, писавшим скерцо довольно больших размеров как самостоятельные произведения. Правда, в них мало можно найти юмора, шутки, веселой игры. Юмор вообще у Шопена редкое явление, иногда лишь его встречаешь в танцах, особенно в мазурках.

Баллады — все четыре — принадлежат к превосходнейшим произведениям Шопена и создают в этом роде совершенно новый тип. Шопена к их созданию побудили поэмы Мицкевича; это мы знаем от самого композитора. Влияние Словацкого в них выражено, однако, еще больше. Все четыре баллады — в  $\frac{6}{4}$  или  $\frac{6}{8}$ ; случайность это или сознательное намерение?

Из трех фортепианных сонат Шопена только две последние можно серьезно рассматривать как художественные произведения. Первая соната, ор. 4 (изданная после смерти автора), является совсем юношеским произведением. Соната b-moll (ор. 35) и h-moll (ор. 58) принадлежат к наиболее зрелым творениям Шопена. Если применить масштаб больших бетховенских сонат, то сонаты Шопена должны уступить им первенство. Им недостает, как и всем большим произведениям Шопена, продуманной формы. Отдельные части не убедительно объединены между собой. Это — скорее четыре отдельные вещи, чем одно произведение в четырех частях. Соната h-moll ор. 58 среди всех более крупных произведений Шопена заслуживает первого места, хотя формальное строение не принадлежит к числу ее сильных сторон. Соната g-moll ор. 65 для виолончели и ф.-п., посвященная Франкмму, — последнее из сочинений Шопена, изданных при его жизни, и — быть может — слабейшее, особенно в своих двух средних частях.

### Последние годы

В мае 1844 года умер отец Шопена. Шуриин Шопена, Барчинский, сообщил ему это известие письмом. „75 лет жил он среди продажности и испорченности и не имел ни единого врага“, сказано там об этом достойном человеке. Шопен не мог собраться с силами сам написать своей матери и сестрам после получения этого печального известия. Ж. Занд взялась вместо него за перо и отправила письмо к его родным. В нем она пишет относительно Шопена: „Je ne peux pas lui ôter cette peine si profonde, si legitime et si durable; mais je puis de moins soigner sa santé et l'entourer d'autant d'affection et de précaution que vous le feriez

vous même. C'est un devoir bien doux que je me suis imposé avec bonheur et auquel je ne manquerai jamais. <sup>1)</sup> И дальше: „Je consacrerai mes jours à votre fils et je le regarde comme le mien propre. <sup>2)</sup> Высказывание материнских чувств, повторное подчеркивание своих забот и своего самопожертвования бросается в глаза. Через несколько недель в Ноган приехала сестра Шопена, Луиза. С этим визитом связан ряд писем Занд к Луизе. В этих письмах неприятно бросается в глаза любовь к пышным фразам их автора. Нужно помнить, что эти письма относятся к тому времени, когда любовь Жорж Занд к Шопену сильно охладела, и продолжают после полного разрыва почти до самой смерти Шопена. Непрекращающиеся торжественные заверения в любви чересчур нежны, чтобы быть искренними. В первом из писем, стилистически чрезвычайно совершенном, о Шопене идет речь, как о дорогом ребенке: „j'ai au moins la consolation de lui avoir autant d'affection que possible après vous autre“. <sup>3)</sup> Особенно отталкивающее впечатление производит письмо от 1 сентября 1849 г., незадолго до смерти Шопена: „Ne croyez pas que j'aie passé un jour de ma vie, depuis celui où je vous ai connu sans penser à vous et sans chérir votre souvenir“ <sup>4)</sup>.

В 1845 году Шопен получил приглашение участвовать в торжестве открытия памятника Бетховену в Бонне. Шопен не поехал. В своих письмах он излагает все это дело в насмешливых тонах. 20 июня 1845 года Шопен пишет из Ногана: „Я не создан для деревни; но все же от свежего воздуха мне хорошо“. Шопен был насквозь городским жителем; Жорж Занд говорит: „Возвращение весной (в Ноган) наполняло его на короткое время экстатической радостью; когда же он принимался за свою работу, окружающая обстановка принимала для него мрачный вид... Он стремился в Ноган, но долго не мог там жить“. Уже упоминалось, что интерес Шопена к литературе был в общем незначителен; это тем более удивительно, что со всеми известными писателями он был так или иначе знаком. Даже сочинения Жорж Занд он читал редко. Вообще же обществом, которое он встречал у Жорж Занд, он был далеко не всегда

<sup>1)</sup> „Я не могу снять с него это горе, столь глубокое, столь законное и длительное; но, по крайней мере, я могу заботиться о его здоровье и окружить его такой любовью и предупредительностью, какую Вы сами бы ему дали. Это — приятный долг, который я с радостью на себя приняла и который выполняю“.

<sup>2)</sup> „Я посвящу мою жизнь Вашему сыну; смотрю на него, как на своего сына“.

<sup>3)</sup> „У меня есть, по крайней мере, утешение, что я его настолько люблю, насколько это после Вас возможно“.

<sup>4)</sup> „Не думайте, что прошел хотя бы один день моей жизни с тех пор, как я Вас знаю, без мысли о Вас и без доброй памяти“.



доволен, и часто атмосфера, которую хозяйка дома вокруг себя создавала, была ему ненавистна. Ее посещало разношерстное общество: социалисты, „неотесанные“ демократы, атеисты, крупные художники, представители аристократии, политики, друзья театра, революционеры. Это было для Шопена слишком пестро и „вульгарно“. В одном из писем Шопен в явно презрительном тоне рассказывает о любовных похождениях Виктора Гюго; письмо полно „болтовни“ о всевозможных крупных и мелких парижских делах и содержит в постскриптуме ряд пошлых острот. Вообще по письмам Шопена к соотечественникам не всегда признаешь в нем элегантного любимца аристократических салонов. О его любви бывать в обществе, особенно в маленьких компаниях постоянных собеседников, где он был центром всеобщего внимания, Жорж Занд пишет: „Тогда только показывал он весь свой гений и талант. Если собеседники сосредоточенно его слушали и поддавались тяжелым настроениям, а его музыка часто погружала душу в безутешную печаль, особенно когда он импровизировал, — то он, чтобы сгладить тягостное впечатление, неожиданно пробирался к зеркалу, растрепывал волосы и галстук и внезапно показывался присутствующим в другом виде: то превратившимся в флегматичного англичанина, в дерзкого старого господина, в смешную сентиментальную англичанку или в грязного еврея. Эти типы всегда были печальными, как бы комично они ни выглядели, но они были так правильно схвачены и тонко представлены, что мы постоянно ему удивлялись. Все эти очаровательные забавные штуки, которые Шопен вытворял, делали его душой избранного общества, и его наперерыв приглашали. Его благородный характер, гордое самосознание, отсутствие какого бы то ни было безвкусного тщеславия и нахального саморекламирования, уверенность и отшлифованность его манер — обуславливали то, что всякий радовался попасть в число близких ему людей. Берлиоз в некрологе Шопена писал: „Его можно было заставить играть только в небольшом кругу слушателей, когда он знал наверное, что его хотят слушать. Какого глубокого достигал он тогда впечатления! Обычно он предавался величайшему самозабвению за игрой только около полуночи, когда большие бабочки салона уже улетали, когда все злободневные политические вопросы были досыта обсуждены, когда все сплетники уже закончили свои анекдоты, когда все приключения переставали интересовать, все хитрые и коварные выходы были исчерпаны, когда проза надоедала: тогда он повиновался немой просьбе каких-нибудь красивых, умных глаз, тогда он становился поэтом и воспевал оссиановскую любовь героев своего мира грез, их рыцарские радости, скорбь о

далекой отчизне, его любимой Польше, которая всегда была готова к победе, но которую всегда побеждали. Без этих предварительных условий—за то, что он требовал их строгого выполнения, должны быть ему благодарны все артисты—было бесцельным просить его... Я вспоминаю резкое слово, которое он бросил в лицо одному хозяину дома, которым он был приглашен на обед. Едва был подан кофе, хозяин подошел к Шопену и сказал, что гости его игры никогда не слышали и надеются, что он сядет за рояль и немного поиграет. Шопен извинился в выражениях, не оставлявших сомнения в том, что у него не было настроения играть. Но когда хозяин почти оскорбительным образом стал настаивать на своей просьбе тоном человека, хорошо знающего цену и цель своего обеда, артист коротко оборвал разговор, сказав слабым, надломленным голосом с громким кашлем: „Ах, почтеннейший... я... так мало ел“.

На здоровье Шопена смерть близких ему людей (Матушинского—1842 и отца—1844) очень сильно действовала. Жорж Занд пишет об этом: „Католическая догма связывает со смертью страшные ужасы. С представлением о своей смерти у Шопена соединялись все суеверные сумасбродства славянской поэзии. Как поляк, он жил под гнетом родных легенд. Им овладевали привидения, и вместо того, чтобы видеть отца и друга улыбающимися с лучезарного неба—как это рисует лютеранская вера—ему чудились их черепа рядом с его ложем и он старался уйти от прикосновения их холодных, как лед рук“. Почти в течение десяти лет парижские знакомые думали, что Шопен быстро приближается к концу, но каждый раз он снова оправлялся. Самый тяжелый удар—разрыв с Жорж Занд—был для него еще впереди. Пока же отношения были, по крайней мере с внешней стороны, сносными. В письмах 1845—1847 годов редко говорится о болезни; эти письма спокойны по настроению и полны рассказами о разных эпизодах парижской жизни. Подчас в них попадают сведения о творческой работе. О виолончельной сонате сообщается: „Иногда я доволен моей работой,—иногда нет; в таком случае я забрасываю ее в угол, чтобы после снова за нее приняться“. О трех мазурках (ор. 63, появилась в 1847 г.) говорится: „Когда сочиняешь, вещь кажется хорошей, иначе вообще нельзя было бы ничего писать. Но потом приходит на помощь критика, отбрасываешь одно, оставляешь другое. Время—лучший судья, терпение—лучший учитель“. Такие фразы позволяют заключить о том труде, который Шопен прилагал к своим сочинениям. 19 апреля 1847 г. он пишет о своем портрете, который рисовал Анри Шеффер, упоминает о романе

Жорж Занд, „Piccinino“, который он с удовольствием прослушал. В совершенно спокойном тоне упоминает он также о романе Жорж Занд „Лукреция Флориани“, о том романе, для главного героя которого он сам, по единогласному суждению современников, послужил моделью. Следует ли тут предполагать желание скрыть положение вещей от родных? Мог ли один Шопен не видеть того, что все вокруг него видели? Мог он не заметить, что его отношения к Жорж Занд образуют основное ядро романа, что Лукреция Флориани, уставшая от любви красавица, вся превратившаяся в любовь к своим детям и с материнской привязанностью ухаживающая, жертвуя собой, за своим молодым другом, что эта Лукреция—Жорж Занд? Лукреция была замучена до смерти другом, который ее безумно любит, но которому она может быть только подругой-матерью. В действительности трагедия разыгралась подобно тому, как в романе, но только жертвой был Шопен, а не Лукреция. Здесь уместно остановиться на разрыве Жорж Занд с Шопеном. Несомненно, что Шопен питал к Жорж Занд глубокую любовь и что она также, по крайней мере в первые годы их связи, имела к нему сильную привязанность. Конечно, Шопен за несколько лет пережил с Жорж Занд много счастливых дней. Карасовский рассказывает, что Шопен в первые годы серьезно думал жениться на Жорж Занд и проклинал те препятствия, которые его от этого удерживали. Что Жорж Занд приняла в нем участие в тяжелое для него время и заботливо ухаживала за ним, также говорит в ее пользу. Но верность и постоянство были чужды ей. Чем слабее и беспомощнее становился Шопен, тем больше она стремилась отойти от него. Много мелких и крупных унижений должен он был перенести в последние годы. Какая боль должна была наполнять его сердце, когда он замечал, что женщина, которую он все еще любил, становилась все холоднее по отношению к нему! В 1847 году внутренний разлад уже зашел так далеко, что Жорж Занд только искала предлога, чтобы совсем порвать с Шопеном. Она рассказывает, что Шопен поссорился с ее сыном Морисом (который его и без того не мог терпеть, как это видно из писем), что она стала на сторону сына и Шопен поэтому от нее отвернулся. Это объяснение так же мало выдерживает критику, как и ее защита Лукреции Флориани. Истинный ход вещей выясняется из писем в связи с объяснениями, которые дает Никс на основании сообщения Листа и Франкомма. В мае 1847 Жорж Занд выдала замуж свою дочь Соланж за скульптора Клезанже. Вскоре затем между Клезанже и тещей произошла сильная ссора. Жорж Занд будто бы дала ему пощечину. Она указала молодой чете на дверь и написала Шопену, который тогда, в июне, был еще в Париже, что если он примет Со-

ланж и ее мужа, она не будет иметь с ним больше ничего общего. Несмотря на это, Шопен поддержал Соланж, к которой он питал глубокую привязанность, и Жорж Занд осуществила свою угрозу. Соланж отправила ему ряд искренних писем, которые показывают, что Шопен был верным, отеческим другом. Жорж Занд в них, конечно, очень достается. Из Ла Шатра Соланж пишет, что она больна и просит Шопена одолжить ей для возвращения в Париж его карету, которая была в Ногане, но которую Жорж Занд ей не дала: „J'ai quitté Nohant pour toujours après les scènes les plus atroces de la part de ma mère“<sup>1)</sup>. Жорж Занд поставила условием примирения свое требование, чтобы Соланж покинула мужа; Соланж оказалась брошенной своей матерью и совсем без денег. Шопен дал ей 500 франков. Клезанже, повидимому, был мало энергичным человеком и легко приходил в уныние; по просьбе Соланж Шопен должен был ему читать наставления. Но позже отношения между обоими артистами были хорошими; об этом свидетельствуют письма самого скульптора. Жорж Занд показала себя безжалостной, эгоистичной и грубой как по отношению к Шопену, так и по отношению к своей дочери. Согласно имеющимся документам, разрыв между Шопеном и Жорж Занд следует отнести ко второй половине 1847 года. На рождестве 1847 года Шопен писал об этом домой. Это письмо бросает на обоих такой яркий свет, что должно быть приведено хотя бы частично: „Можно подумать, что она хотела одновременно отделаться и от своей дочери, и от меня, так как мы ей были в тягость. Но со своей дочерью она будет всетаки переписываться: тогда ее материнское сердце... хоть на мгновение успокоится и ее совесть будет усыплена. Она будет считать себя правой и называть меня своим врагом потому, что я стал на сторону ее зятя, которого она не может выносить единственно потому, что он женился на ее дочери. И все же я, насколько мог, противился этому браку. Удивительное создание, при всем своем уме! Ей овладевает *idée fixe* и она ломает свою жизнь, существование своей дочери... Для своего оправдания она хочет найти проступки и ошибки у тех, которые ее любят, которые в нее верят, которые никогда не позволяли себе по отношению к ней некорректностей и которых она не может терпеть возле себя, потому что они являются зеркалом ее совести. Поэтому она не написала мне больше ни слова, поэтому она не приезжает этой зимой в Париж, поэтому она ни слова не говорит своей дочери. Я не раскаиваюсь, что помог ей перенести восемь самых тяжелых лет ее жизни,—те годы, когда подростала ее дочь, когда

<sup>1)</sup> Я навсегда покинула Ноган после ужасных сцен со стороны моей матери.

она воспитывала своего сына. Я не жалею на то, что я перестрадал, но мне больно, что ее дочь, это нежное растение, которое так заботливо оберегалось от бурь, сломалось в руках матери, и это так неразумно и с таким легкомыслием, которое можно простить женщине в 20 лет, но не в 40... Когда она впоследствии будет вспоминать обо всем этом, то будет обо мне думать с хорошим чувством. Сейчас же она находится в редкостном пароксизме материнства и разыгрывает из себя лучшую мать, чем она есть в действительности. Это лихорадка, против которой нет лекарств, особенно, если она поражает такую экзальтированную женщину, которая позволяет себе скатываться по наклонной плоскости". В конце письма он спокойно рассказывает о новейшем романе Жорж Занд и об ее мемуарах, о предстоящем появлении которых тогда говорили: „Собственно для мемуаров еще слишком рано, так как милая мадам З. переживет еще много приключений прежде, чем она состарится; с ней случится еще много красивых вещей, наверное, и безобразных“.

В 1847 и 1848 годах Шопен несколько раз играл публично. Его последним публичным выступлением в Париже был концерт 16 февр. 1848 г. 11 февраля он писал о предстоящем концерте: „Я буду себя чувствовать как дома и мои глаза будут, так сказать, встречать только знакомые лица“. О Жорж Занд в письме от 10 февраля имеются следующие горькие слова: „До сих пор я еще не утешился (после разрыва). Поэтому я не писал Вам; что я начинаю, я сжигаю. А писать все-таки должен! Почему? Разве не лучше совсем ничего не писать? Как далеко то время, когда мы (Жорж Занд и Шопен) ладили друг с другом без сцен и сражений?“ В марте 1848 года имела место еще одна встреча Шопена и Жорж Занд, подробности которой нам пока неизвестны. В марте должен был состояться второй концерт, но взрыв февральской революции заставил Шопена от него отказаться. В апреле Шопен поехал в Англию, куда его часто приглашали его многочисленные друзья и поклонники. О жизни Шопена в Англии мы хорошо осведомлены благодаря ряду писем и благодаря исследованиям Никса. В Лондоне Шопен был принят с большим вниманием и любезностью. Широкая публика, конечно, мало знала о нем, но в кругах умственной аристократии он находил должную оценку. В длинном письме, в восемь печатных страниц (Эдинбург, 19 августа 1848 года), он описывает свои лондонские переживания. Так, мы узнаем, что на одном вечере он был представлен королеве Виктории. Присутствовало более 80 лиц высшего круга, королевская фамилия, прусский принц (позднее император Вильгельм I), Веллингтон. Шопен должен был в скором времени играть

при дворе, но так как он этого не добивался, то выступление не состоялось. Шопен рассчитывал в Лондоне на заработки. Его болезнь препятствовала ему с некоторого времени давать так много уроков, как в прежнее время. Если мы в письме от 19 апреля 1849 года читаем: „Вчера я дал семь уроков“, то мы смело можем предположить, что только необходимость могла принудить к этому смертельно больного человека. К тому же он за последнее время напечатал очень мало сочинений. Одно время Шопен был в таком затруднительном денежном положении, что мать послала ему 12000 фразков: „О, как я хотела бы быть у тебя и ухаживать за тобой, как прежде“, писала она ему. Единственно с целью заработать деньги Шопен устроил в Лондоне два полупубличных концерта в частных домах. Билеты стоили по 1 гинее. Сбор обоих выступлений дал Шопену 300 гиней. <sup>1)</sup> От приглашения выступить в концерте Филармонического общества Шопен отказался, так как концерт должен был состояться лишь после одной и к тому же публичной репетиции. „Мы конечно сыграли бы плохо“, пишет об этом Шопен, тщательно готовившийся ко всякому публичному выступлению. В начале августа 1848 года Шопен выехал из Лондона в Шотландию. Он был приглашен в замок одного лорда, шурина его ученицы; ему там понравилось, это видно из его писем. Он жалуется лишь на свою неспособность сочинять: „Ни одной разумной музыкальной мысли... я—как осел на маскараде, как скрипичная струна на контрабасе—выбит из моей колеи“. 28 августа Шопен играл в Манчестере. Гонорар за его выступление составил 60 фунтов стерлингов. <sup>2)</sup> Потом состоялось выступление в Глазго и Эдинбурге. „Я таскаюсь от одного герцога к другому. Всюду я нахожу, наряду с любезностью и гостеприимством, превосходные рояли, хорошие картины, изысканные библиотеки; кроме того—охоты, лошади, собаки, бесконечные обеды и хорошие вина, что меня мало касается“.

В это время Шопен был так слаб, что его слуга должен был носить его в спальню и одевать и раздевать как ребенка. Его мучали кашель, астма, сильные головные боли, бессонница; к этому присоединялась глубокая подавленность, упадок жизненных сил. В начале ноября Шопен вернулся из Шотландии в Лондон. Под врачебным наблюдением он настолько оправился, что 16 ноября мог принять участие в концерте и польском балу. На этом празднестве он последний раз играл публично. В письме из Лондона (17—18 ноября) мы читаем: „Я никогда никого не проклинал, но теперь жизнь мне так надоела, что я готов проклинать Лукрецию. Но и она стра-

---

<sup>1)</sup> Около 3000 р.

<sup>2)</sup> Около 600 р.

дает и страдает тем больше, что в своей злобе она ежедневно старится“. И другие места лондонских писем показывают, как ненавистна ему была Жорж Занд.

Хотя Шопена принимали всюду в Англии с большим вниманием, страна и люди были ему в общем не симпатичны. До января 1849 года он сидел в Лондоне, хотя и с отвращением и с постоянным стремлением в Париж. Непосредственно перед своим отъездом он пишет Гржимале: „Если я останусь здесь еще один день, я сойду с ума или умру. Мои шотландские дамы добры, но так скучны, что—боже, смилуйся над нами!“ Вместе со своим земляком Нидзвецким Шопен приехал в Париж. Когда они проезжали Булонь, Шопен сказал своему спутнику: „Видите рогатый скот там на лугу? Ça a plus d'intelligence que les Anglais“ <sup>1)</sup> Последний год жизни Шопена был полон страданий. К болезни присоединились стесненные материальные дела. Сбережений он не сделал и попал бы в самое плачевное положение, если бы за него не взялись друзья. Они помогали ему очень деликатно; он часто не знал, что о нем заботятся чужие люди. Так, например, графиня Обрезкова уплатила большую часть платы за квартиру. Шопену сказали, что летом квартиры очень дешевы. Больше всех помогла его ученица Стирлинг. Она оставила у швейцара для Шопена пакет, содержащий 25 000 франков, не называя своего имени. Она думала, что Шопену будет легче принять подарок неизвестного благотворителя. Через несколько дней после этого Шопен жаловался друзьям на сильный недостаток в деньгах и когда они, удивленные этим, устроили расследование, оказалось, что Шопен денег не получил. В конце концов они были найдены спрятанными в квартире швейцара. Трогательно последнее письмо, которое Шопен написал родным (25 июня 1849). Приведем хотя бы его начало: „Мои дорогие. Если вы можете, то приезжайте. Я болен и ни один врач не поможет мне так, как Вы. Если Вам нехватает денег, займите; если мне станет лучше, я легко заработаю деньги и отдам тому, кто Вам одолжил, но сейчас я без гроша и не могу Вам ничего послать“. Он все еще высказывает надежду на выздоровление, шутит. Это письмо побудило сестру Шопена, Луизу, поспешить вместе с мужем и дочерью в Париж, чтобы принять на себя уход за братом. Единственным достоверным сообщением о последних днях Шопена является сообщение его племянницы, находившейся вместе со своей матерью у постели больного. Она опубликовала это описание, чтобы выступить против распространявшихся поэтически-прикрашенных описаний Карасовского и др. Шопен принял не задолго до конца многих знакомых.

1) „В нем больше ума, чем у англичан“.

Он все еще надеялся провести зиму на юге и только в самые последние дни убедился в безнадежности своего состояния. 16 октября он совершил церковный обряд. Польский аббат Иеловецкий бывал у него ежедневно, хотя его три раза отсылали. Шопен не исповедывался уже много лет. Он был совсем не церковным человеком и вся сцена исповеди была устроена набожными дамами совершенно против его воли. Как узнал Лист от аббата, Шопен обнял его после исповеди и воскликнул: „Благодарю, благодарю! Теперь я по крайней мере не умру, как свинья“. Среди тех, кто особенно ухаживал за больным Шопеном, следует, наряду с сестрой, назвать в первую очередь княгиню Марселину Чарторийскую. За несколько дней до смерти произошла та сцена, которую так часто потом разукрашивали: графиня Дельфина Потоцкая, обязанная Шопену коротким любовным счастьем в первые парижские годы, спела по его просьбе несколько вещей,—это была последняя музыка, которую он слышал. Шопен выразил желание, чтобы его сердце было перевезено в Польшу. Последние строки, написанные его рукой, „заклинают“ сделать вскрытие тела, чтобы не быть похороненным заживо. Его последние слова были: „Matka, moja biedna matka!“ (Мать, моя бедная мать!). В ночь на 17 октября около половины третьего Шопен тихо скончался. После смерти его черты приняли выражение чистоты, спокойствия и юношеской прелести. 17 октября Клезанже снял маску; Квятковский набросал рисунок головы; второй эскиз тушью принадлежит княгине Ванде Чарторийской. Погребение состоялось только 30 октября. Траурная служба в церкви Мадлен привлекла огромную толпу. Духовенство разрешило певицам петь в церкви.<sup>1)</sup> Под управлением Жирара<sup>2)</sup> хор и оркестр консерватории исполнили реквием Моцарта. Произведения Шопена также игрались во время церемонии: похоронный марш из b-moll'ной сонаты (переложенный Анри Ребером<sup>3)</sup> для оркестра) и прелюдии №№ 4 и 6 (исполненно на органе органистом Лефевьер-Вели).<sup>4)</sup> На кладбище Пер-Лашез за гробом Шопена шли впереди других князья Чарторийские, Мейербер, Делакура, Франкомм, Гутман, Плейель. Когда гроб был опущен в могилу, друзья высыпали на него кубок польской земли, тот самый кубок, который Шопен получил при прощании в Польше.

1) По канонам католической церкви „femina taceat in ecclesia“, „женщина должна молчать в церкви“.

2) Нарсис Жирар (1797—1860), скрипач и дирижер, был в сороковых годах главным дирижером в Большой опере.

3) Анри Ребер (1807—1880)—выдающийся композитор и теоретик.

4) Луи Лефевьер-Вели (1817—1869)—выдающийся органист и импровизатор, приобретший широкую популярность в салонной пьеской „Монашеские колокола“.



Шопен похоронен недалеко от Беллини, Керубини; сердце его было перевезено в Польшу. Вскоре после его смерти образовался комитет во главе с Делакура, позаботившийся о памятнике на его могиле. 17 октября 1850 г. в годовщину смерти Шопена памятник был открыт; эскиз памятника набросал Клезанже. Этот памятник стоит еще и поныне. Другие памятники и мемориальные доски имеются в церкви Святого Креста в Варшаве (где хранится сердце Шопена), в Желязовой Воле—родине Шопена, в Кракове, Мариенбаде, в Париже на доме, где он умер, в парке Монсо и в Люксембургском саду.

---

## Перечень произведений Шопена.

	Год изд.	Время соч.
Ор. 1. Рондо для ф.-п.	1825	1825
" 2. Вариации на тему из Дон-Жуана с оркестром	1830	
" 3. Полонез для ф.-п. и виолончели	1833	1829
" 4. Соната (e-moll)	1851	1828
" 5. Рондо à la Mazur		1828
" 6. 4 мазурки	1832	
" 7. 5 мазурок	1832	
" 8. Трио (скрипка, виолончель, ф.-п.)	18 3	1828—29
" 9. 3 ноктюрна	1833	
" 10. 12 этюдов	1833	1828—33
" 11. Концерт (e-moll)	1833	1830
" 12. Вариации на тему Герольда	1833	1833
" 13. Фантазия на польские темы	1834	до 1831
" 14. Краковяк (с оркестром)	1834	до 1831
" 15. 3 ноктюрна	1834	
" 16. Рондо (Es-dur)	1834	
" 17. 4 мазурки	1834	
" 18. Вальс (Es-dur)	1834	
" 19. Болеро	1834	
" 20. 1-е скерцо (h-moll)	1835	
" 21. Концерт (f-moll)	1836	1829
" 22. Большой полонез с Andante Spianato (с оркестром)	1836	1831 или 1832 <sup>1</sup>
" 23. 1-я баллада (g-moll)	1836	
" 24. 4 мазурки	1835	
" 25. 12 этюдов	1837	
" 26. 2 полонеза	1836	
" 27. 2 ноктюрна	1836	
" 28. 24 прелюдии	1839	№ 2 и 24—1831, остальные 1838—39
" 29. 1-е Impromptu	1838	
" 30. 4 мазурки	1838	
" 31. 2-е скерцо (b-moll)	1838	
" 32. 2 ноктюрна	1837	
" 33. 4 мазурки	1838	
" 34. 3 вальса	1838	
" 35. Соната (b-moll)	1840	
" 36. 2-е Impromptu	1840	
" 37. 2 ноктюрна	1840	
" 38. 2-я баллада (F-dur)	1840	
" 39. 3-е скерцо (cis-moll)	1840	около 1838—39
" 40. 2 полонеза	1840	около 1838—39
" 41. 4 мазурки	1840	около 1839—40

Op. 42. Вальс	1840	
„ 43. Тарантелла	1841	1841
„ 44. Полонез	1841	
„ 45. Прелюдия	1841	1841
„ 46. Allegro de Concert	1842	вероятно в тридцатых годах
„ 47. 3-я баллада (As-dur)	1842	
„ 48. 2 ноктюрна	1842	
„ 49. Фантазия	1842	
„ 50. 3 мазурки	1842	
„ 51. 3-е Impromptu	1843	
„ 52. 4-я баллада (f-moll)	1843	
„ 53. Полонез	1843	
„ 54. 4-е скерцо (E-dur)	1843	
„ 55. 2 ноктюрна	1844	
„ 56. 3 мазурки	1844	
„ 57. Колыбельная	1845	
„ 58. Соната (h-moll)	1845	
„ 59. 3 мазурки	1846	
„ 60. Баркарола	1846	
„ 61. Полонез-фантазия	1845	
„ 62. 2-ноктюрна	1846	
„ 63. 3 мазурки	1847	
„ 64. 3 вальса	1847	
„ 65. Соната для виолончели и ф.-п.	1847	

## ПОСМЕРТНЫЕ.

Op. 66. Фантазия-Impromptu	1855	вероятно 1839
„ 67. 4 мазурки	1855	1835, 1845, 1835, 1846.
„ 68. 4 мазурки	1855	1830, 1827, 1830, 1848.
„ 69. 2 вальса	1855	1836, 1829
„ 70. 3 вальса	1855	1836, 1840 — 41, 1830.
„ 71. 3 полонеза	1855	1827, 1828, 1828
„ 72. Ноктюри Похоронный марш 3 экосеза	1855	1827 1827 1826
„ 73. Рондо для 2 ф.-п.	1855	1828—29
„ 74. Польские песни	1855	почти все до 1831

Без указания op. при жизни Шопена появилось в печати: Дуэт для ф.-п. и виолончели на тему из „Роберта-Дьявола“ (1833), 3 этюда (1840), вариации на тему из „Пуритан“ (1841) и мазурка a-moll (1842); после смерти—полонезы (b-moll и gis-moll), вариации на немецкую песню, вальсы (E-dur, e-moll, Es-dur, As-dur), семь мазурок (сочинены с 1822—1833).

Некоторые сочинения—вариации (Souvenir de Paganini), вариации в 4 p. и мазурки, вальсы, полонезы юношеского времени—не напечатаны.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Агу д'—50, 51, 64, 66  
Альбрехтсбергер—18.  
Аппоньи—41.  
Артариа—30.  
Байо—35.  
Байрон—63.  
Балакирев—25.  
Бальзак—34, 60.  
Барден—41.  
Барцинский—73.  
Бах—8, 54, 58, 60, 61, 68, 69.  
Беллини—44, 45, 61, 83.  
Беначчи—65.  
Бергер—50.  
Берлиоз—34, 41, 42, 44, 59, 61, 75.  
Бертини—50.  
Бетховен—8, 13, 15, 16, 18, 30, 31,  
40, 41, 44, 50, 57, 61, 73, 74.  
Бизе—35.  
Благетка—18.  
Боклет—30.  
Бржезина—22.  
Бродвуд—49.  
Бродзинский—11, 20.  
Буальдье—16, 35.  
Вебер, К. М.—13, 61, 69.  
Вейгль—31.  
Веллингтон—79.  
Венцель—46.  
Верне—34.  
Веселовская—14.  
Виардо-Гарсиа, П.—40, 66, 67.  
Вик, К.—24—26.  
Вик, Ф.—24, 46.  
Виктория, англ. королева—79.  
Вильгельм, герм. император—79.  
Виньи де—34.  
Витвицкий—20, 23.  
Водзинские—46, 48, 49.  
Войцеховский—14, 19, 20, 21, 25,  
26, 28, 29, 40, 42.  
Волицкие—8.  
Волкова—23.  
юрфель—16.  
Гайдн—8, 13, 30, 31, 58, 69.  
Галеви—35, 44.  
Галленберг—16, 17.  
Гарсиа—40.  
Гаслингер—15, 30, 31.  
Гассе—30.  
Гауптман—18.  
Гвичарди—16.  
Гёзик—49.  
Гейне—41, 51, 60, 62.  
Гендель—14.  
Генрих III, франц. король—72.  
Гернер—21, 23.  
Герольд—35.  
Герц—35, 39, 41.  
Гёте—62.  
Гиллер—35, 37, 41—44.  
Гировец—8, 13, 17, 18, 31.  
Гладковская—19, 23, 28, 33, 40.  
Готье—34, 40.  
Гржимала—51, 81.  
Губе—15.  
Гузиков—48.  
Гумбольд—14.  
Гуммель—8, 13, 14, 20, 24, 25, 29,  
30, 61.  
Гусаржевские—8, 30.  
Гутман—47, 59, 62, 82.  
Гюго—34, 75.  
Гюнсберг—62.  
Дантан—67.  
Декан—34.  
Делакруа—34, 60, 61, 66, 82, 83.  
Деларош—34.  
Делер—59.  
Дзьевановская—10.  
Диабелли—30.  
Добржинский—13.  
Домашевский—39.  
Домбровский—39.  
Людеван Казимир—51.  
Людеван Морис—51, 52, 56, 57, 60, 77.  
Людеван (Клезанже) Соланж—51,  
52, 56, 77, 78.

- Дюма—34, 40.  
 Дюпен Аврора (Жорж Занд)—51.  
 Дюпорт—27.  
 Живной—8, 9.  
 Жирар—82.  
 Жорж Занд—26, 50 — 60, 64 — 67,  
 73—78, 81.  
 Залесский—20.  
 Зейфрид—18.  
 Землинские—15.  
 Иеловецкий—82.  
 Калькбреннер—8, 10, 13, 35, 36, 39.  
 Кандлер—30.  
 Карасовский—16, 39, 52, 77, 81.  
 Квятковский—82.  
 Керубини—13, 35, 83.  
 Кесслер—20, 50.  
 Кизеветтер—30.  
 Клезанже—77, 78, 82, 83.  
 Клементи—8, 18, 35, 50, 60.  
 Кленгель—18.  
 Клиндворт—25.  
 Ковьер—56.  
 Козмян—49.  
 Кологривова (Рубио)—64.  
 Константин, вел. князь—9, 20, 29.  
 Крамер—8, 50, 60.  
 Крейцер—17, 18, 31.  
 Кумельский—32.  
 Курпинский—13, 22, 72.  
 Лаблаш—38.  
 Ламартин—34, 60.  
 Ламеннэ—60.  
 Ланнер—31.  
 Лахнер—17, 18, 31.  
 Левассёр—38.  
 Легуве—64.  
 Ленц—26, 47.  
 Лео—41, 54, 59.  
 Леру—60, 66.  
 Лефевюр-Вели—82.  
 Линде—9.  
 Линдпайтнер—17.  
 Липинский—48.  
 Лист—15, 25, 31, 34, 35, 37, 40—  
 42, 44, 47, 50—52, 59—62, 64—  
 66, 68, 69, 77, 82.  
 Лихновский—16.  
 Лович—9.  
 Логир—44.  
 Луи-Филипп, франц. король—59,  
 68.  
 Любецкие—8.  
 Майзедер—17.  
 Малибран—38, 39.  
 Мальфатти—29—31, 35.  
 Марлиани—67.  
 Мармонтель—40.  
 Матиас—43.  
 Матушинский—27, 28, 42, 43, 76.  
 Мацейовский—15.  
 Мейербер—35, 38, 42, 47, 61, 82.  
 Мекетти—30.  
 Мендельсон—14, 35, 40, 41, 43, 44,  
 46—50, 61.  
 Мерк—30.  
 Микель Анджело—61.  
 Мицкевич—11, 43, 45, 51, 72, 73.  
 Моношко—72.  
 Мориоль—9, 19, 20, 23.  
 Морлакки—18.  
 Моцарт—8, 13, 18, 22, 25, 29—31,  
 36, 46, 61, 62, 69, 82.  
 Мوشелес—8, 11, 14, 25, 26, 31, 39,  
 44, 49, 50, 58, 59, 61.  
 Мюссе де—34, 40, 51.  
 Ней, князь Московская—37.  
 Нейком—58.  
 Нидецкий—17, 29.  
 Нидзвецкий—81.  
 Никс—40, 41, 44, 51, 64, 65, 77, 79.  
 Нодье—34.  
 Нурри—38, 56.  
 Обер—26, 29, 35, 44.  
 Обрезкова—81.  
 Огинский—72.  
 Орловский—45.  
 Паганини—15, 35, 40.  
 Палестрина—30.  
 Паскевич—33.  
 Паста—38.  
 Паэр—22, 35.  
 Пиксис, П. (пианист)—39, 59.  
 Пиксис, Ф. (скрипач)—18.  
 Платер—38, 41.  
 Плейель—13, 37, 44, 49, 54, 57, 65,  
 68, 82.  
 Потоцкая, Д.—38, 82.  
 Пробст—57.  
 Пясецкий—9.  
 Радзивиллы—8, 14, 20, 21, 38, 39.  
 Рафаэль—62.  
 Ребер—82.  
 Рельштаб—44.  
 Рис—8, 13, 20.  
 Россини—23, 26, 29, 31, 35, 36, 38,  
 61.  
 Ротшильд—39.  
 Рубини—38.  
 Рубинштейн—63.  
 Рубио (Кологривова)—64.  
 Сантино—38.  
 Сапеги—8.  
 Сен-Бёв—34, 60.  
 Скарбек—7, 8, 14, 21, 43, 49.  
 Славик—30, 32.  
 Словацкий—45, 49, 73.  
 Смитсон—41, 42.  
 Солива—23.  
 Спонтини—14.

- Старчевский—70, 72.  
Стирлинг—81.  
Сю—34.  
Тальберг—31, 48.  
Таузиг—25.  
Уейский—45.  
Фалькон—40.  
Фельтгейм—16.  
Фетис—37.  
Фильд—8, 14, 24, 25, 40, 42, 61, 69.  
Фильч—26, 61.  
Фонтана—15, 52, 53, 57—59, 65.  
Франкомм—35, 41, 65, 73, 77, 82.  
Цельтер—14, 21.  
Циммерманн—40, 67.  
Чарторийские—8, 38, 68, 82.  
Черни—17, 30, 31, 38, 59.  
Чернышева—65.  
Четвертинские—8, 9.  
Шабов—43.  
Шекспир—34.  
Шеффер—34, 76.  
Шлезингер—14, 15, 42, 54.  
Шопен, Изабелла—7, 33, 36, 73.  
Шопен, Луиза—7, 33, 36, 73, 74, 81.  
Шопен, Николай—7, 9, 11, 19, 32,  
33, 36, 42—44, 46, 48, 65, 66, 73,  
76.  
Шопен, Эмилия—7, 33.  
Шпор—13, 20.  
Шредер-Девриент—38, 39.  
Штадлер—30, 31.  
Штейн—18, 23.  
Штёпель—44.  
Штраус, Иоганн—31.  
Штрейхер, Иоганн—23.  
Штрейхер (Миллер)—60.  
Шуберт—30, 31, 44, 46, 56, 61, 69,  
72.  
Шуман—24, 25, 46—48, 57, 61, 64.  
Шуппанциг—17, 18.  
Эльснер—12, 13, 15, 20, 21, 24, 27,  
36, 43.  
Эрнст—44.  
Явурек—10.  
Яроцкий—14.
-

## Библиографический указатель

- Н. Христианович. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане, 1876.  
Ла-Мара. Муз. характеристические этюды. Перевод Желябужской, том 1, стр. 253—293. 1886.  
Ф. Лист. Шопен, биография. Перевод П. Зиновьева, 1887.  
М. Давыдова. Шопен, краткая биография.  
Я. Клечинский. Как исполнять Шопена, 1897.  
Г. Тимофеев. Шопен. 1899.  
М. Иванов. Памяти Фредерика Шопена, 1909.  
С. Пшибышевский. К психологии индивидуума: Шопен и Ницше. Собрание соч., т. 5; 1905.  
С. Пшибышевский. Шопен и народ, 1912.  
Вяч. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка (Муз. Современн., 1916/17).  
Игорь Глебов. Шопен, опыт характеристики, 1923.  
А. Копяев. Ф. Шопен, 1903.  
Г. Пурталес. Шопен; пер. А. Ставрогина, 1928.  
L. Ebnault. Chopin, 1856.  
F. Liszt. Chopin, 1852.  
A. Audley. F. Chopin, 1880.  
F. Niecks. F. Chopin, as a man and musician, 1880, два тома; немецк. перевод W. Langhans, 1890.  
I. Kluczynsky. Chopins grössere Werke, 1898.  
I. Huneker. Chopin, the Man and his music, 1901; нем. перевод 1914.  
E. Poiree. Chopin, 1906.  
A. Weissmann. Chopin, 1912.  
B. Scharlitt. Chopin, 1919.  
I. C. Hadden. Chopin, 1903.  
M. Karasovsky. Chopin, sein Leben, seine Werke, seine Briefe (4 изд. 1914).  
M. Karłowicz. Souvenirs inédits de Chopin, 1904.  
F. Moritz. Chopin, sein Leben und seine Briefe, 1878.  
A. Niggli. Chopin, 1879.  
H. Opiensky. Chopin, 1910.  
H. Paderevsky. A la mémoire de F. Chopin, 1911.  
Sowinsky. Les musiciens polonais.  
Wodzinsky. Les trois romans de Chopin, 1886.  
E. Ganche. Chopin, 1921.  
E. Ganche. La vie de Chopin dans son oeuvre, 1925.  
A. Longo. Chopiniana. Analisi di tutte le opere pianistiche di Chopin, 1917—1920 в журнале „Arte pianistica.“  
H. Leichtentritt. Analyse von Chopins Klavierwerke, 1920; 2 тома.  
I. Davison. An essay on the Works of Chopin, 1849.  
C. Barbedette. Chopin, essai de critique musicale, 1861.  
I. Schicht. Chopin und seine Werke, 1879.  
F. Hoesik. Chopin (2 изд. 1912, на польском языке).  
S. Tarnovsky. Chopin (на польском языке, есть англ. перевод, 1900).  
E. J. Kelley. Chopin the composer, 1914.  
M. Strachey. The Nighthingale, a life of Chopin. 1925.  
H. Bidou. Chopin, 1926.  
Z. Iachimecky. Chopin, 1927 (на польском языке).  
E. Vuillermoz. La vie amoureuse de Chopin, 1928.  
H. Windakiewiczowa. Прототипы шопеновской мелодики в польской народной музыке (на польском языке, 1926).

Письма Шопена изданы в немецком переводе Scharlitt'a (1911), A. Gouttry (1928), на польском языке F. Hoesick'ом (Chopiniana, 1912). Pereswiet-Soltan'ом (к Я. Белоблоцкому, 1926), в итальянском переводе Petrucci (Epistolario, 1907), в русском переводе А. А. Гольденвейзер под ред. А. Б. Гольденвейзера, 1929.

## О Г Л А В Л Е Н И Е

	Стр.
Предисловие редактора . . . . .	5
Жизнь и творчество Шопена:	
Юные годы . . . . .	7
Произведения двадцатых годов . . . . .	24
Вторая поездка в Вену . . . . .	26
Париж . . . . .	34
Произведения тридцатых годов . . . . .	50
Шопен и Жорж Зайд . . . . .	
Прелюдии, ноктюрны, танцы, скерцо, баллады, сонаты . . . .	68
Последние годы . . . . .	73
Перечень произведений Шопена . . . . .	84
Указатель имен . . . . .	86
Библиографический указатель . . . . .	89

---