

**Смирнова Наталья Михайловна**  
профессор кафедры специального фортепиано  
Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова,  
кандидат искусствоведения, Заслуженный работник высшей школы РФ

## ЛЕКЦИЯ ЧЕРТЫ СТИЛЯ Ф. ШОПЕНА

- Обзор библиографии
- Эволюция и периодизация творчества
- Черты фортепианного стиля

Фридерика Шопена (1810–1849) привлекали в романтическом пианизме те его представители, которые трактовали



выразительные возможности фортепиано в духе классической школы фортепианного искусства: «Не быть банальным, но и в оригинальности не допускать романтических крайностей» [7, с. 26].

Исследователи отмечали, что многое в стиле Ф. Шопена связано с лирикой ноктюрнов Дж. Фильда, виртуозным изложением Гуммеля или Мошелеса, чьи пьесы он играл сам или проходил с учениками.

Многих романтиков Ф. Шопен считал друзьями, но всегда отстаивал собственные взгляды:

«Его раздражали романтические проявления, самоанализ, тенденция литературного истолкования музыки. Всему этому он противопоставлял скрупулезную самодисциплину, чисто музыкальное содержание и классические формы» [8, с. 143–144].

С ранних лет он был чувствителен и восприимчив к прекрасному. С одной стороны, современники видели обаятельного и мягкого, гармоничного и спокойного человека. Так, Ф. Лист называл его «ангелом с лицом прекрасной женщины, в глазах и улыбке которого никогда не сквозила горечь». С другой стороны, Ф. Шопен мог быть импульсивным, иногда вспыльчивым, нередко даже грозным. Большинству он казался меланхоликом, но письма

свидетельствуют об обратном, к тому же он был превосходным карикатуристом и обладал великолепным чувством юмора.

Ф. Шопен был одним из наиболее образованных людей польской интеллектуальной элиты. Его интересовал широкий круг вопросов, связанных с литературой, живописью, театром. Он общался с Г. Гейне, Э. Делакруа, О. де Бальзаком, Э. Сю. Любил бывать в музеях, хорошо знал экспозиции многих европейских музеев – Лейпцига, Праги, Вены, Дрездена, особенно, парижского Лувра.

В публичных концертах выступал не слишком часто, большие залы и публика смущали его, он не мог играть так, как бы он желал, без поражающего слушателей поверхностного блеска и непременно с чувством и душевной выразительностью, направленной от сердца к сердцу. Нароботанному профессиональному «автоматизму», который необходим для ведения постоянной концертной деятельности, Ф. Шопен предпочитал импровизационное начало, которое для него вовсе не исключало продуманности исполнительского замысла. Он не терпел подражательства, никогда не играл пьесу дважды одинаково.

Большинство исследователей утверждают, что внутренний мир Ф. Шопена был закрыт и непроницаем не только для посторонних, но и для близких друзей. Ему не нравилось обнажать чувства, делать из собственной жизни патетическую трагикомедию или чувствительную мелодраму, однако он хорошо знал правила поведения в обществе, имел репутацию светского человека – всё это составляло комплекс черт, который определялся как «аристократизм».

В то же время, Ф. Шопен мог быть совершенно иным, когда оставался в одиночестве, вдалеке от реальной действительности, это были лучшие моменты, когда он создавал музыку и исполнял её, в эти мгновения ему никто не был нужен.

Немного истории. Ф. Шопен жил и творил в один из самых тяжёлых периодов в истории Польши. В условиях разгромленного государства и беспощадно подавляемых движений за национальную независимость народ мог проявить себя как единое целое только через сохранение национальной культуры. Патриотические силы были разгромлены, но духовная деятельность людей не могла быть подавлена. Воплощением духовности польского народа явилось творчество Ф. Шопена с его опорой на

национальный музыкальный фольклор и опыт Ф. Островского, М. Шимановской, М. Огиньского. Сказывалось и влияние польского литературного романтизма Ю. Немцевича, К. Бродзиньского, А. Мицкевича, Ю. Словацкого...

Литература о жизни и творчестве Ф. Шопена обширна. Самая первая книга о нём написана Ф. Листом. В отечественном шопеноведении выделяются имена Б. Асафьева, В. Пасхалова, Ю. Кремлёва, А. Соловцова...

Значителен вклад И. Бэлза, который не только осветил историю польской музыкальной культуры в целом, но раскрыл историю русско-польских музыкальных связей в частности. В его книгах биографический материал очищен от неточностей и фальсификаций.

В основе монографий В. Николаева и Я. Мильштейна содержатся теоретические наброски шопеновского *Une Methode de Piano*, что интересно. В сборнике «Как исполнять Шопена» наряду с выдержками из известных трудов Г. Когана, А. Корто, Арт. Рубинштейн, К. Игумнова, Л. Оборина представлены воспоминания В. фон Ленца<sup>1</sup> – русского музыкального писателя, имевшего опыт занятий с Шопеном.

Изданы письма Ф. Шопена. Кроме того, «в единой хронологической последовательности с ними, широко представлены и письма, адресованные ему, а также письма о нем и иные свидетельства третьих лиц, содержащие существенную информацию о жизни и творчестве великого музыканта» [12, с. 8]. В письмах свидетельства жизненных увлечений, принятых норм поведения, они высвечивают образ мышления, рассказывают об идеалах и привычках. Привязанность к семье сменяется рассказами о душевных муках и приближающейся смерти, разумно-практичные расчёты соседствуют с ироничными наблюдениями и поэтическими описаниями природы.

Стиль писем «скорее напоминает стиль европейской прозы 20-х годов нашего века, нежели прозу флорентинской эпохи». Это чёткая и сдержанная фиксация событий и фактов, «есть в них и мужественный скептицизм, и раз и навсегда принятое решение

---

<sup>1</sup> Вильгельм фон Ленц (1809–1883) – автор книг «Бетховен и его три стиля», «Великие виртуозы фортепиано», написанной в 1872.

проявлять свои эмоции чувства только в музыке, в искусстве» [12, с. 5].

Богатейшим собранием документов является альбом «Шопен на чужбине. Документы и материалы» (1965, Краков). Широкой известностью пользуется книга польского музыковеда М. Томашевского<sup>2</sup>. К. Кобылянская составила Каталог рукописных произведений, который содержит фотокопии сохранившихся автографов, а также сведения об учениках польского мастера. Ян Клечинский (1837–1895) музыкальный теоретик, пианист, педагог, композитор, ученик Мармонтеля по классу фортепиано в Парижской консерватории. Один из основателей, позднее директор Варшавского музыкального общества, главный редактор польского музыкального журнала «*Echo Muzyczne teatralne i artystyczne*». Одна из трёх лекций размещена в книге «Как исполнять Шопена». Эта лекция, вышедшая в 1897 году на русском, польском и английском языках, более в России не переиздавалась.

Александр Михайловский (1851–1938) считается основоположником современной польской фортепианной школы. Ученик К. Таузига, К. Рейнке, И. Мошелеса, профессор Варшавского музыкального института, редактор нескольких томов собрания сочинений Шопена (этюды, вальсы, баллады, экспромты), опубликованный издательством «*Gebethner & Wolff*» в Варшаве. Дэвид Роуленд (1957) – концертирующий органист, клавесинист, исполнитель на ранних фортепиано, профессор и директор в *Christ's Music College* в Кембридже. Исследователь клавишных инструментов XVIII–XIX веков, теории и истории исполнительского искусства того времени. В сборнике «Как исполнять Шопена» впервые опубликована его статья «Шопеновское *tempo rubato* в художественно-историческом контексте».

Известно, насколько требовательно относился Ф. Шопен к записи произведений, тщательно выбирая окончательный вариант, внося исправления даже после отправки рукописи в печать. В результате существует огромное количество разночтений в разных

---

<sup>2</sup> Мечислав Томашевский – профессор Музыкальной академии в Кракове, заведующий кафедрой теории и интерпретации музыкальных произведений. Занимается изучением музыки эпохи романтизма и романтического направления современной польской музыки. Много лет средоточием его интересов является феномен творчества Шопена.

изданиях, причём не только в динамике или фразировке, но и в звуковысотной стороне нотного текста, которая, как правило, нигде не изменяется.

Первые издатели фортепианных произведений – А. Бжезина, Ф. Кистнер, Брейткопф и Хертель. В 1840 фирма Вессель в Лондоне издала первое собрание фортепианных произведений (*Complete Collection*), построенное в соответствии с хронологией опусов. Собранные Дж. Стирлинг экземпляры первых изданий, очевидно просмотренные Шопеном и дополненные вариантами, стали отправным пунктом оксфордского издания. Это издание 1928 года под редакцией Э. Ганда опубликовано Оксфордским университетом в Англии.

Фортепианный стиль, безусловно, эволюционировал, не оставаясь неизменным на протяжении всей жизни композитора. При первом знакомстве с европейской публикой в Париже, молодой польский пианист исполнил блестящие сочинения, в том числе свой *Opus 2*, это Вариации на тему дуэта Дон Жуана и Церлины из оперы Моцарта «Дон Жуан». Напомним тему дуэта – «Ручку свою мне дай ты». Публика встретила выступление прохладно. Однако Р. Шуман сразу же опубликовал статью, где восторженно приветствовал польского гения. Он именно так и написал: «Шляпы долой, господа, перед вами Гений». В этой статье, построенной в форме диалога, впервые встретились придуманные Р. Шуманом Флорестан и Эвзебий.

Заметим, что фортепианная музыка концентрировала ценнейшую часть наследия многих композиторов-романтиков, но никто из них не был ему так предан до конца как Ф. Шопен, для которого фортепианное творчество было основным, практически единственным полем художественных испытаний, где кристаллизовались индивидуальные черты его стиля. Не желая отвлекаться на освоение других сфер музыкального искусства, он целенаправленно и самозабвенно исследовал кажущиеся ему безграничными возможности любимого инструмента, открывая его внутреннюю силу и неизведанный потенциал. Как истинный поэт фортепиано, он блестяще показал палитру выразительных возможностей инструмента, разгадав и гениально воплотив

скрытые в нём волшебные акустические тайны. Для других инструментов он практически не писал<sup>3</sup>.

Диапазон музыкальных форм необычайно широк. Создатель крупных концептуальных композиций, среди которых 2 концерта, 3 сонаты, фантазия *f-moll*, вариации, 4 баллады, 4 скерцо. Особое внимание он проявлял к малым формам, миниатюрам. Осваивая барочную форму прелюдий, композитор создал качественно иной тип миниатюры, позволившей воплотить оригинальные идеи и обновить средства выразительности. Новаторские идеи проявились и в других жанрах. Ф. Шопен создал уникальные образцы концертного этюда, придал классически совершенную форму жанрам ноктюрна и экспромта, добавил тонкие психологические нюансы в танцевальные жанры (мазурки, полонезы, вальсы).

Кульминационным было десятилетие с 1829 по 1839. Были созданы наиболее яркие произведения. Начнём перечисление с оп. 25 – это 12 этюдов, посвящённых Мари д' Агу (1631—1836) и 3 этюда из «*Méthode des Méthodes des Pianistes*» (1839); оп. 26 – 2 полонеза *cis-moll* и *es-moll* (1833—1835); оп. 27 – 2 ноктюрна *cis-moll* и *Des-dur* (1834—1835), оп. 28 – 24 прелюдии. Следующий после прелюдий оп. 29 – это Экспромт №1 *As-dur* (около 1837); оп. 30 – 4 мазурки *c-moll*, *h-moll*, *Des-dur* и *cis-moll* (1836—1837); оп. 31 – Скерцо №2 *b-moll* (1837). Прелюдии датированы 1836–1839 годами. Этими же годами датированы Мазурки: оп. 30 (1836–1837); оп. 33 – *gis-moll*, *D-dur*, *C-dur* и *h-moll* (1837–1838); Полонезы оп. 40 – № 1 *A-dur* (1838) и № 2 *c-moll* (1836–1839); Ноктюрны оп. 32 *H-dur* и *As-dur* (1836–1837), оп. 37 № 2 *G-dur* (1839); Этюды оп. 25 (только *f-moll*, *As-dur*); *Des-dur* (1839); Экспромты оп. 29 *As-dur* (около 1837) и оп. 36 *Fis-dur* (1839); Скерцо оп. 31 *b-moll* (1837) и оп. 39 *cis-moll* (1838–1839); Баллада оп. 38 *F-dur* (1836–1839) и Соната оп. 35 *b-moll* (1837–1839).

Поздний период представлен гениальными сочинениями, среди которых Баркарола, Полонез-фантазия, Соната *h-moll*. В конце жизни композитор был тяжело болен. Однако это в целом жизнеутверждающие сочинения. Например, Г. Нейгауз говорил, что

---

<sup>3</sup> Исключение составляет Трио *c-moll* оп.100 и песни для голоса и фортепиано. У Шопена около двух десятков песен. Среди них: Желание, Весна, Грустная речка, Гулянка, Что же любит девушка?, Прочь с глаз, Вестница, Пригожий парень, Мелодия, Воин, Две смерти, Моя любимая, Меланхолия, Колечко, Жених, Литовская песня, Песня скорби. Авторы слов: С. Витвицкий, А. Мицкевич, Б. Залесский, В. Польш.

не знает музыки, более всего поднимающей дух, чем кода Полонеза-фантазии. Многие говорят о необыкновенном чувстве «радость жизни перед последней чертой», отражённом в поздних пьесах Шопена.

В истории мировой музыки композитор выделяется многими чертами. Прежде всего, это гениальнейший мелодист. Его мелодика казалась современникам пленительной и притягивающей, она обеспечивала узнаваемость художественных образов, оказавшись наиболее действенным и отличительным средством выразительности.

Мелодический тематизм легко «схватывается» и фиксируется кратковременной и долговременной памятью, служит ориентиром, преодолевает пассивную созерцательность восприятия. Благодаря тематической узнаваемости в памяти хранятся музыкальные образы, созданные Ф. Шопеном. Этот факт становится очевидным, если сравнить, например, ноктюрны Дж. Фильда и Ф. Шопена.

Поясним, ноктюрн (от французского *nocturne* и от латинского *nocturnes* – ночной) – это небольшая одночастная лирическая пьеса. Ключевым выразительным средством в ноктюрне является мелодия. От ноктюрнов Дж. Фильда ноктюрны Ф. Шопена отличаются кардинально: мелодика индивидуализированная, дыхание широкое, фразировка пластичная. Выразительные средства сконцентрированы внутри фактурного пространства, где не возникает «длиннот» или «пустот». Мелодия неразрывно связана с гармонией, поддерживающей и окутывающей её поэтическим флером.

Гармония богата и разнообразна, отличается свободой модуляционного развития, ладовой переменностью, которая является одной из характерных черт польских народных песен, разнообразными альтерациями, энгармоническими деталями и т. п.

В качестве примера покажем Ноктюрн *F-dur* op. 15 №1. Восходящая квартовая интонация освещает акустическое пространство не слишком ярким светом. Мелодия отделяется от гармонического сопровождения, которое бережно поддерживает её, не поглощая. Ощутима внутренняя пульсация триолей, слегка размывающая чёткую вертикаль гармоний. Мелодия словно заморожена ритмической остинатностью, её оживляют движущиеся трепетные гармонии, где слышится скрытое дублирование мелодической линии. Дыхание кажется бесконечным, что

подчёркнуто в тексте длинными лигами. После вихреобразной средней части, когда буря отшумела и стихла, мелодия восстанавливает вновь свою свежесть и чистоту:



В приведённом примере хорошо видна тесная, практически неразрывная связь мелодии и гармонии. Оригинальной чертой становится распространение «певучего тока» на всю фортепианную фактуру, включая не только мелодию, но и басы, гармонический фон, пассажи, интонационно детализированный орнамент. Ничего подобного в ноктюрнах Дж. Фильда не отмечается. Музыка Шопена отличается неизмеримо бóльшим эмоциональным диапазоном, глубиной, богатством гармонии и средств развития.

Многие ноктюрны перерастают рамки жанра, это уже не «ночные песни» и не «песни без слов», а настоящие поэмы, так как вокальное начало становится в шопеновских ноктюрнах лишь одним из средств выразительности. Лирическое высказывание совмещается с пафосом драматических эпизодов и образами напряжённых размышлений.

Композитор часто использует разные лады, пентатонику, речитативный или хоральный склад. Особенной чертой гармонии становится «динамичное взаимодействие двух родов мышления: функционального (тонального), стремящегося к расширению соотношений высшего порядка путем хроматизации, и модального, связанного с экспонированием побочных ступеней и комплекса параллельных соотношений, при этом стремящегося к диатонике и избегающего избытка вводных тонов» [11, с. 207].

Завораживает искусство бесконечного варьирования. На этот раз вспомним «Колыбельную». Ритмическая формула едина на протяжении всей пьесы, она ассоциируется с покачиванием или укачиванием. На устойчивый и выдержанный метроритм композитор нескончаемо нанизывает одну за другой разнообразные, но всегда выразительные необычайно чарующие варианты основной темы.

Богатая ритмика мелодического развёртывания содержит восьмые, шестнадцатые, тридцатьвторые, имитирующие то лёгкое ускорение, то замедление напева. Так бывает, когда в сновидениях причудливо смешиваются реальные события и иллюзорные видения, вдруг! вспоминаются забытые детали из детства или юношества, рождая упоительные образы.

Чертой стиля является певучесть или кантабильность. Исполнительская манера самого Ф. Шопен была основана именно на этих качествах или свойствах фортепианного звука, его *cantabile* и чуткое интонирование подкупало пластичностью и выпуклостью фразировки. Можно сказать, что вокальная составляющая проявилась, прежде всего, в его поющей артикуляции *legato*.

Одновременно и на уроках Ф. Шопен обращал особое внимание на осязательные свойства руки играющего пианиста. Эти свойства определяют качество звучания, исполняют роль голосовых связок певца. В авторских текстах встречаются ремарки, тождественные терминам вокального искусства – *sotto voce, mezza voce, cantileno...*

Извлечение звука, способное подчеркивать только лишь ударно-молоточковые свойства фортепиано, было для Ф. Шопена неприемлемым. Он предпочитал приёмы, напоминающие певческое скольжение от одной ноты к другой, пение вполголоса, голосовую (мышечную) подготовку интервальных ходов. Звучание инструмента было ясным и воздушным, прикосновение к клавишам элегантным и нежным, за что современники называли его «Ариэлем»<sup>4</sup> фортепиано.

Я. Мильштейн подчёркивал отличие исполнительской манеры Ф. Шопена от игры его современников, которые стремились увлечь слушателя внешними эффектами, блеском, бравурностью и виртуозностью: «Под его пальцами музыкальная фраза пела, и с такой ясностью, что каждая нота становилась слогом, каждый такт – словом, каждая фраза – мыслью. Это была речь, лишённая напыщенности, простая, но в то же время возвышенная» [5, с. 35]. В артикуляции безусловное первенство принадлежало связной игре, игре *legato*, тонко дифференцированной от не слишком

---

<sup>4</sup> В данном случае Ариэль – Дух воздуха из пьесы Шекспира «Буря».

связного *poco legato* до выразительного *molto legato* и абсолютного *legatissimo*.

Шопеновское *bel canto* отличалось лёгкостью и мягкостью звучания, максимальной мелодической связанностью отдельных звуков: «Он сменял звуки, как краски на палитре, и под его руками рождались цветы, которые прежде никто не мог даже вообразить. Он разработал собственную алхимию звуков, шел на риск неожиданных комбинаций, создавая гармонии необычной свежести и таким образом открывая новые горизонты музыкальной поэзии» [8, с. 145].

Вернёмся к гармонии, которую мы неоправданно показали только штрихами, а она заслуживает значительно больше нашего внимания. Начнём с того, что шопеновская гармония шокировала современников. Однако многие понимали и восторженно принимали его гармонические новации. Приведём несколько цитат, включая и более поздние по времени появления. «Исключительности роли Шопена в развитии тональной гармонии [...] в стане музыковедения дружно аплодируют». «Ее новаторство отразилось на музыке нескольких последующих поколений – без нее невозможны были бы Лист и Вагнер, Скрябин и Дебюсси». «Гармонико-фактурные решения [...] найдены гениальными руками пианиста». «... какие-то моменты произведения определялись более законами клавиатуры, чем логикой музыкальной архитектоники» (1909) [цит. по: 11, с. 243–244].

В качестве примера приведём одну из миниатюр – Прелюдию ор. 28 №2 *a-moll*. Многократно предпринимались попытки «провозгласить ее “атональным экспериментом” композитора, применившего в этой ля-минорной прелюдии только один раз (и то в последнем такте!) тоническое трезвучие ля минора» [1, с. 315]:



Действительно, первой гармонией становится *e-moll*, это минорная доминанта основной тональности *a-moll*. Объяснения находятся в традициях польской песенной культуры. Это широкое использование натурального минора, чередование натурального и

повышенного вводных тонов, тяготение к лидийскому ладу, плагальность, ладовая переменность. Ф. Шопен гениально объединил традиционные классические принципы функциональной тональности с элементами народного модального мышления. Впечатляет альтерационный тип гармонии, а также преобладание терцовых связей и далёких (секундовые и тритоновые) тональных сопряжений.

Артикуляция и фразировка. Конечно, в реальной педагогической или исполнительской практике не принято систематизировать штриховую палитру, предпочитая говорить о её бесконечном разнообразии. Однако в случае интерпретации шопеновских произведений невозможно не заметить главенствующую роль вокальной речи.

Композитор предпочитал ставить в текстах лиги, которые не только связывали ноты, но, прежде всего, показывали фразировку. Естественно, фразировочные лиги длиннее, чем артикуляционные. Они могут быть иллюзорными, представляемыми лишь воображением и внутренним слухом, не выписанными полностью в тексте.

Длина фразировочных лиг соотносятся с возможностями дыхания, иногда они вливаются непосредственно одна в другую, и тогда мелодическое развёртывание кажется бесконечным. В этом ракурсе приведём мнение Н. Голубовской: «В отличие от венских классиков, для Шопена не характерна расчлененность фраз: у него, как правило, конец одной фразы является началом следующей» [2, с. 168].

Артикуляционные лиги более короткие, иногда своей краткостью они воспроизводят учащённое дыхание. В текстах Ф.Шопена следует обратить внимание на точки над нотами, призывающие по-особому отнестись к отдельным звукам. Характерный для него приём – соединение штриха *staccato* в виде точки под басовой нотой и предписания взять на этот бас педаль. При этом в общее звучание гармонии добавляются обертона, что сообщает ей дополнительный объём.

Выделим ещё несколько типов артикуляции: вокально-речевая, формирующая фразы; ритмическая, подчёркивающая своеобразие рисунка; динамическая, выделяющая разные уровни громкости; фактурная, дифференцирующая разные пласты...

Звуковая палитра уникальна, представлена в разнообразной шкале динамических оттенков: от еле уловимого *pianissimo* до мощного *fortissimo*. В то же время, крайние точки динамической шкалы не близки пианизму Ф. Шопена. Грубость в любом проявлении и чрезмерная звуковая нагрузка искажали тонкое и прозрачное акустическое плетение. В виртуозных или драматичных моментах никогда не использовалась завышенная динамика, чрезмерно полновесное и откровенно мощное *fortissimo*, которым так ошеломлял слушателей Ф. Лист, исполняя произведения польского мастера.

Однако мы можем обнаружить в шопеновских пьесах крайние динамические обозначения: эфемерный нюанс *ppp* – в ранних ноктюрнах и полонезах, высокий уровень *fff* – в Прелюдии *f-moll* и Прелюдии *d-moll*, Балладе №1 *g-moll*, Скерцо №4 *cis-moll*, Ноктюрнах op. 27, Полонезах op. 26 и op. 40. Естественно, эти динамические блики должны рассматриваться только в художественном контексте, так как природа их появления кроется не в акустике, а в драматургии.

Шопеновское исполнительское *fortissimo* было именно таким, поражающим концентрированностью внутреннего тонуса, смысловой оправданностью и энергетической мощностью. Назовём этот факт иллюзией слухового восприятия, когда чрезмерно громкая или чрезмерно тихая звучность воспринимается не с точки зрения акустики, а с позиций внутренней динамики повествования.

Амплитуда наиболее часто используемых композитором динамических оттенков показана в диапазоне от *p*, *mp*, *sotto voce*, *mezzo voce* до *mf* и *f*. Ф. Шопен также не разрешал ученикам играть слишком громко, чтобы избежать ненужной аффектации.

Для условного динамического примера подходят практически любые пьесы Ф. Шопена. Изберём Баркаролу op. 60, которая сама по себе является образцом кантилены с бесконечным варьированием безбрежных мелодических линий. Начинаясь с лёгкого покачивания волн сопровождения и ненавязчивого мелодического дуэта в динамике *piano*, в заключительных фрагментах звучание приобретает особенную мощь и полнозвучие, устремления становятся дерзновеннее, динамика возрастает до *fortissimo*, что вызывает ассоциации с гигантскими океаническими волнами. Тем не менее, повторим ещё раз, что кульминационный раздел (и не только в этом сочинении) активизирует не столько

реальные изобразительные образы, сколько повествует о торжествующей силе духа, максимально инициируя приподнятый внутренний тонус и эмоциональный подъём исполнителя.

Молодым пианистам нелишне прислушаться к рекомендациям П. Бадура-Скоды: «систематически упражняться в рамках динамической шкалы, свойственной манере игры самого Шопена, где  $ff = mf$ ,  $f = mp$ , а  $pp$  находится на грани предела слышимости [13, s. 18].

Динамика в пьесах Ф. Шопена, как правило, волнообразная, а это диктует тщательный расчёт динамических подъёмов и спадов. Кульминационные зоны не должны быть тождественными, они также «работают» на сквозную драматургию, обеспечивая целостность восприятия. Выделим для показа два направления: постепенное и продолжительное нагнетание в Баркароле op. 60; внезапное кратковременное усиление звучности в коде Баллады *g-moll* op. 23.

Не следует забывать о «тихих» кульминациях, которые обладают не меньшей силой психологического воздействия, чем яркие динамические вспышки. Прослушайте в этом ракурсе Прелюдию *a-moll* или Прелюдию *h-moll* из *opus* 28.

В нотных текстах встречаются разные виды динамических акцентов, наиболее часто – *rinforzando*, *sforzando*, *smorzando*.

Тембровые возможности фортепиано. Тембровые возможности фортепиано. Несмотря на устойчивость тезиса о характерной замкнутости внутри фортепианного звучания, несомненно, композитор обогащал колористику инструмента за счёт имитации эффектов оркестровых инструментов, например, струнных (виолончель) духовых (валторна, волынка), арфы...

Конечно, в его текстах мы не найдём специфических ремарок *quasi Oboe*, *quasi Corni*, *pizzicato*, *detache*, *quasi Cello*, *imitando il Flauto*, *quasi Tromba*, *imitando il Violoncello*, подобно тем, которые встречаются в текстах Р. Шумана и Ф. Листа. В то же время никто «не запрещает» нам проставить собственные «оркестровые» ремарки, повинувшись слуху, чувству и фантазии.

Нередко сами сочинения, их тексты изнутри «подсказывают» «инструментально-оркестровые» образы. Похожие, но совсем не тождественные Ф. Листу, *quasi* тромбоны ощущаются перед репризой Ноктюрна *cis-moll* op. 27 («обнажённый октавный речитатив *forte*). В начале Баллады №2 *F-dur* аккомпанемент

квинтами напоминает звучание волынок, а в конце Прелюдии №3 *G-dur* можно представить арфу (лёгкие разложенные аккорды в положении терции).

Колористика расширялась и фактурными приёмами. Колышущиеся фигурации арпеджио в Этюде *As-dur* op. 25 №1 ассоциируются со струнной группой с басовым включением контрабаса и солирующей скрипичной кантиленой в верхнем регистре. В Этюде *a-moll* op. 25 №4 артикуляция «подпрыгающей» левой руки, исполняющей скачки, обозначенные в тексте клинышками, напоминает приём *pizzicato*. При этом в партии правой руки мы исполняем поочередно *pizzicato* и *legato*, не забывая про дифференциацию двух динамических акцентов > и ^.

Оркестровую инструментовку можно предположить в медленном Этюде *cis-moll* op. 25 № 7. Начальный речитатив – *imitando il Violoncello*, вступающая следом мелодия в правой руке – *quasi Oboe*. Не покидая пока круг «этюдных» примеров, вспомним и знаменитое «валторновое» вступление в Этюде *a-moll* op. 25 №11. Конечно, никто не знает, что здесь мог предполагать композитор. Исключительно по этой причине подобные примеры следует признать «условными».

Педаля является уникальным выразительным средством: «никто из пианистов до него не умел применять с такой гибкостью и искусством педали, чередуя и используя обе одновременно» [10, с. 290]. «Употребление им педали в сочетании с гармоническим фоном к поэтическому *cantabile*, разнообразной динамикой и артикуляцией, как и контрасты педальной и беспедальной звучности – подлинные художественные открытия, в дальнейшем получившие свое развитие в фортепианном творчестве Дебюсси, Равеля, Скрябина...» [7, с. 59].

Действительно, педализация в пьесах Ф. Шопена чрезвычайно интересна, представляется объёмной, сложной и многогранной. Прежде всего, она служит обогащению собственно фортепианного звука, который традиционно именуют сухим, абстрактным, холодным, стеклянным... Поющая музыкальная ткань, а именно такая у Ф. Шопена, немислима без искусной и разнообразной педализации. Приёмы педализации нередко приобретают утончённый, даже изощрённый характер, хотя композитор не оставил в нотных текстах достаточного количества однозначно точных указаний, что выглядит вполне оправданно. Педализация,

как дыхание или биение сердца, представляет собой по большей мере неосознанный, подсознательный, интуитивный процесс. Потому естественно, что он труден для точной фиксации и до сих пор не имеет адекватной системы обозначений.

Педаль выполняет то, что не могут сделать пальцы, но только на этом её роль не заканчивается. Если говорить о функциях и технике правой педали, то наряду с традиционной прямой, ритмической, фактурной, объединяющей или запаздывающей педалью, часто необходима педаль «проветривающая», при которой сохраняется чистота и прозрачность фактуры. Такая «проветривающая» педаль необходима в начальном разделе *Andante spianato*, где гармонии удерживаются на педали целыми тактами. Чтобы не было «незапланированной» грязи при соединении тактов, педаль желательно снимать на последней шестнадцатой аккомпанемента, намеренно создавая «перерыв», краткую цезуру, подобно слегка приоткрывшемуся окну в педальной дымке. Во втором разделе – Большом блестящем полонезе педаль, напротив, не слишком импровизационная, более строгая, прямая, чётко выявляющая рельеф ритмической основы горделивого танца, не затушёвывающая блестящие каскады октав или двойных нот, не мешающая показу мелкой жемчужной техники в коде.

Парадоксально, но в пьесах Ф. Шопена не всегда желательна абсолютно чистая или так называемая «санитарная» педаль. Пленительные красочные эффекты создаёт педаль «растушёвывающая» (термин К. Мартинсена), когда на одну педаль наслаиваются разные интервалы (секунды, терции, сексты), что позволяет растворить мелодические очертания в гармонической ауре.

Назовём несколько примеров. На одной «растушёвывающей» педали выписаны окончания Прелюдий *H-dur*, *b-moll*, *d-moll*. Возникающие при грамотной педализации акустические эффекты поражают с первого взгляда звуковой изобразительностью. Но это лишь первый взгляд и только одна из педальных возможностей.

Педальные эффекты «работают» на более высоком концептуальном уровне, воспроизводя или чувство растворения в природе (секундовые наложения в Прелюдии *H-dur*), или драматический взлёт (негармонические звуки на фоне общей

гармонии в Прелюдии *b-moll*), или бушевание стихии (совмещение тоники и доминанты на органном пункте в Прелюдии *d-moll*).

Раскрывая возможности шопеновской педали, напомним ещё раз «Колыбельную». Окутывающая педаль в мелодической линии на разложенном тонико-доминантовом аккомпанементе создаёт ощущение неясного сумеречного вечера, а вкрадывающиеся секундовые наслоения придают атмосфере звуковую и гармоническую нежность. Наслоения тоники *Des-dur* (звуки *des* и *f*) на доминанту (звуки *c* и *ges*, образующие тритон!) на органном басу способны превратить восходящую и нисходящую линии в плавный гребень волны.

Конечно, здесь необходима искусная педализация. Просто совместить разные гармонии на одной педали не удастся, поэтому далеко не все пианисты используют этот колористический приём. Правая педаль должна быть неглубокая, слегка вибрирующая. Пальцевые прикосновения то выделяют бас, то скрадывают «ненужные» звуки.

Безмятежная гладкость звучания мелодической линии сочетается с насыщенным вибрирующими полутонами аккомпанементом. На этом примере можно убедиться в удивительных свойствах фортепианного звука, когда новое «ударное» начало (звуковая атака) способно «закрыть» предыдущую гармонию или вытеснить остатки прежних звучаний. Аналогичного эффекта можно добиться в заключительном разделе Прелюдии *As-dur* op. 28 №17, где в лёгкой педальной дымке гулко «пробивают» часы, символизируя окончание бала.

В качестве примеров «предваряющей» педали, которая берётся до начала звучания, приведём начало Баллады *g-moll* op. 23 или Баркаролы op. 60. Демпферы поднимаются для того, чтобы подготовить акустическую атмосферу, настроить исполнителя. Мы как будто говорим: сейчас произойдёт запоминающееся событие (реакция после получения трагического сообщения) или откроется величественная картина природы. При этом акустическая атмосфера начинает «дышать», возникает психологический эффект предвкушения, ожидания чего-то важного, необычного, значимого.

Особенные эффекты возникают при сочетании педальных и беспедальных фрагментов. И здесь звуковой колорит «работает» совместно с драматургией.

Перед заключительными аккордами в Прелюдии *f-moll* op. 28 № 18 графически изломанные шестнадцатые показаны в автографе без педали, что сообщает им не только рельефность, но воспринимается в психологическом плане как судорожное сердцебиение, мгновенная вспышка аритмии, обрывающая жизнь героя.

В Прелюдии *a-moll* op. 28 №2 композитор ставит только одно педальное указание на последнем проведении в партии левой руки кажущейся атональной группы из восьмых. Далее на одиноко звучащем мелодическом мотиве педали нет, что мгновенно приковывает к нему слуховое внимание, он словно выплывает из замутнённого фона, чтобы завершить скорбное повествование. Так, педальные идеи оттеняют контрастные характеристики образов.

Указаний на левую педаль Ф. Шопен не ставил. Левая педаль не может применяться слишком часто как спасительный фактор для излишне волнующегося пианиста. Она приглушает фортепианный звук, делает его матовым, лишает светоносной окраски. Эффект *una corda* (одна струна) – это особый звуковой эффект, не только воспроизводящий отдалённое звучание, но способствующий усилению выразительных характеристик. На современном рояле использование левой педали может неоправданно изменить, обеднить звучание, поэтому оно уместно лишь в конкретных местах, где в нотном тексте выставлены авторские ремарки *pianissimo* или *sotto voce*.

Сам Ф. Шопен при игре часто сдвигал обе педали, чтобы добиться нежной завуалированной звучности, иногда педали применялись поочередно. Исходя из сказанного выше, подчеркнём, что главными задачами исполнителя становятся обнаружение в нотной графике педального замысла и его грамотная реализация.

Темповая шкала также заслуживает внимания. Она достаточно уравновешена и гармонична. Композитор не увлекался чрезмерно быстрым или чрезмерно медленным движением. Достаточно сказать, что только один из виртуозных этюдов – *cis-moll* op.10 № 4 – имеет высокоскоростное темповое предписание *Presto*. Темповые скоростные обозначения он ставил не всегда. Например, в Прелюдии *C-dur* – характерная ремарка *Agitato*, в Мазурке *h-moll* op. 33 – *Mesto*.

Богатая и разнообразная ритмика связана с польской народной музыкой. Наиболее яркое отражение эти черты нашли в

танцевальных жанрах: полонезах, мазурках, вальсах. Наряду с традиционными правилами проявляются оригинальные «нарушения» метроритмической строгости. Например, покажем парадоксальность ритмических соотношений в двух Прелюдиях из *opus* 28.

Если сравнить на слух «скоростной» режим Прелюдии *fis-moll* № 8 и Прелюдии *b-moll* № 16, то получается удивительная картина!



Если сравнить на слух «скоростной» режим Прелюдии *fis-moll* № 8 и Прелюдии *b-moll* № 16, то получается удивительная картина! Нотная запись свидетельствует, что Прелюдия *fis-moll* должна исполняться стремительнее, так как в ней выписаны тридцатьвторые, а в Прелюдии *b-moll* – основные длительности шестнадцатые. В реальной практике такого однозначно кратного соотношения не наблюдается, напротив, именно во второй пьесе стремительная скорость.

Не хочется завершать эти примеры банальным соотнесением их скоростных режимов. Сравним художественные подтексты.

Прелюдия *fis-moll* №8. Ф. Лист предлагал называть её «Отчаяние». Эмоция смятения выражена в ремарке *Molto agitato*, в стремительном движении мелких длительностей и частых тональных сдвигах. Партия правой руки включает непрерывно звучащие фигуры тридцатьвторых, в которых прорисовывается взволнованная, драматическая тема. Пунктирный ритм сохраняется на протяжении всей пьесы. В левой руке постоянно проводится фигура, состоящая из триоли шестнадцатыми и восьмой. В мелодии отмечается риторическая фигура из итальянского пения «*cercar la nota*» – «ищи ноту», что символизирует колебания перед достижением цели.

В Прелюдии *b-moll* № 16 воспроизводится, по словам А. Корто, «бег в бездну, свист взбешённого ветра, зловещее завывание

шквалов» [3, с. 304]. Не менее экспрессивны программные толкования В. Ленца – «Ад» или М. Юдиной – «Огонь под пеплом».

*Presto con fuoco* при размере 2/2 или *alla breve* означает одно из наиболее стремительных движений. Справедливости ради заметим, что версия *alla breve* имеется в автографе, немецком оригинальном издании, у Дебюсси и Корто. Однако не все редакторы согласны со сжатием темпа *alla breve*, что, безусловно, увеличивает скорость. Во французском и английском оригинальных изданиях, а также у Клиндворта и Микули указан размер 4/4, способный в некоторой степени упорядочить движение шестнадцатых.

Подводя итог краткому сравнению, заметим, что в первом случае слишком сложная нотная графика препятствует скорому движению, которое и не нашло выражения в ремарке *Molto agitato*, она выявляет только характер. Во втором случае ритмическая графика однородна, что позволяет смелее выбирать скорость движения *Presto con fuoco*.

Полиритмию покажем на примере двух этюдов из *opus 25* – №1 *As-dur* и №2 *f-moll*. Сохранилось свидетельство Р. Шумана о том, как играл их сам Ф. Шопен: «Было бы ошибочно думать, что у него была отчетливо слышна каждая мелкая нота; это было скорее колыхание *As-dur*'ного аккорда, который то здесь, то там по-новому вздымался над педальным звуком: но сквозь гармонию слышна была чудесная мелодия (записанная) крупными нотами, и только в середине, наряду с основным напевом, из аккордов четко выделялся также теноровый голос»; «Он переходил тотчас же к другому, *f-moll*'ному, второму в тетради, также производившему незабываемое впечатление особым своеобразием, такому чарующему, мечтательному и тихому, напоминающему пение ребенка во сне» [14, s. 254].

Хрестоматийный образец полиметрии в Этюде *f-moll* из «*Méthode des Méthodes des Pianistes*»<sup>5</sup>. Сначала пианист играет «на три», словно «тренируется» исполнять по три четверти в половине такта. Затем он играет «на четыре», исполняя четыре восьмых в

---

<sup>5</sup> Шопеновские этюды были не единственными пьесами в этом сборнике. Они соседствовали с сочинениями других, приглашенных к сотрудничеству, композиторов – пианистов Бенедикта, Дёлера, Хеллера, Гензельта, Листа, Мендельсона, Розенгейма, Тауберта, Гальберга и Эдварда Вольфа.

половине такта. После «предварительной тренировки» он играет полиметрию, соединяя трёхдольное и четырёхдольное движение. Аналогично записан следующий Этюд *As-dur*, где представлена полиметрия два на три.

Интересные примеры содержатся в Ноктюрне *cis-moll* и Ноктюрне *Des-dur* op. 27. Один из наиболее сложных образцов мы сможем увидеть в показанном выше примере из Прелюдии *fis-moll*, где полиритмия создаёт трепетную, осязаемо вибрирующую музыкальную ткань. Разберём одну четверть с точки зрения полиритмии. В первой восьмой четыре тридцать вторых совмещаются с тремя шестнадцатыми. Во второй восьмой сложность заключается в том, что нет опоры, так как восьмая в левой руке является последним звуком под лигой, что никак не предполагает акцент.

Сочетание асимметричных групп одномерных и разномерных длительностей в разных руках представлено и в Прелюдии *d-moll*, где этим приёмом воспроизводится бушующая вихреобразная стихия. Полиритмика и полиметрика напрямую пролонгируется на «главный» принцип шопеновского стиля – принцип свободного движения.

Агогика является знаковым элементом стиля. Известно высказывание Ф. Листа: «Видите эти деревья, ветер играет их листьями, придаёт им жизнь, само же дерево остаётся прежним – это шопеновское *rubato*» [цит. по: 6, с. 154]. И ещё раз он определяет «темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, вместе четкий и шаткий, колеблющийся как раздуваемое ветром пламя, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами сильного ветра» [4, с. 83].

Как словесный термин *rubato* встречается в мазурках и нескольких других пьесах Ф. Шопена. Занимаясь с учениками, он также требовал сочетания свободы лидирующей партии с ритмической устойчивостью аккомпанемента, где соотношение метрических долей сохраняется, но пульсация подобна биению сердца, может быть учащённой или расслабленной.

Свобода движения регулируется чередованием *accelerando* и *ritardando*, ускорений и замедлений, при равной компенсации обеспечивающих цельность пьесы, раздела или конкретного предложения.

Если агогика относится к ритмическому рисунку и характеризует исполнительский ритм, то *tempo rubato* имеет широкое толкование и относится к движению музыкальной ткани в целом.

*Tempo rubato* и агогика принципиально и однозначно не фиксируются в тексте, так как нотная запись как статичный объект не может отражать динамики реального звучания. Однако внимательный взгляд увидит некоторые «подсказки» на изменения в движении. Это могут быть контрастные «сопряжения» различных типов пульсации, например, квази-импровизационный речитатив, сопровождаемый нарочито монотонным аккомпанементом.

Шопеновская техника соотносится с понятием романтической виртуозности: блестящий бисер жемчужного *perle*, скачки, октавы, аккорды. Нередко звучность меняется, становится бравурной, появляются необычные фигурации, замысловатые пассажи, аккордовые или октавные репетиции. Подобные эпизоды есть, но выбор технических формул и их размещение всегда оправдано. Чтобы убедиться в этом, советуем обратить внимание на Прелюдии из *opus 28* – №12 *gis-moll*, №16 *b-moll*, №19 *Es-dur*, №24 *d-moll*.

При этом композитор стремится сохранить лучшие черты старой школы – тонкую пальцевую игру и звуковую детализацию.

Орнаментика неотделима от мелодии. «Ее истоки в баховской орнаментации, итальянской колоратуре и импровизационности польского фольклора» [7, с. 45–46]. Как правило, повторы тем орнаментируются, что замечаем в ноктюрнах, медленных прелюдиях. Для пластики исполнения украшений желательна умеренная быстрота и гладкое «бесшовное» соединение с окружающими звуками.

В большинстве случаев орнаменты исполняются за счёт основной длительности, что соответствует классической манере. В то же время немало случаев, когда украшения исполняются за счёт предшествующего звука, что было нормой для вокального искусства XIX века.

Орнаменты принадлежат не только мелодии, они дополняют фактуру на разных уровнях. Систематизация орнаментов не входит в нашу задачу. Однако существуют особые детали, которые заслуживают конкретизации. Шопеновские форшлагги могут быть длинными и короткими (внимание к записи!), исполняются как сверху, так и снизу. Шлейферы представляют поочерёдное

движение вспомогательных нот, исполняются легко, заполняя интервальное пространство.

Вопрос исполнения трели с основной или верхней вспомогательной ноты решается в зависимости от контекста, то есть по-разному, возможно, нам следует чаще вспоминать правила классицизма. Мордент трактуется как краткая трель. Группетто гибко соединяет выписанные в тексте основные ноты.

Необходимо выделить и особенные шопеновские орнаменты: скольжение, напоминающее глиссандо, вниз по ступеням хроматической или диатонической гаммы (*scivolo*), арпеджированные аккорды (*arpeggiato*), мелодизированные пассажи, исполняемые *volantino perle*, придающие звучанию чарующую прелесть.

Приведём слова Ф. Листа, актуальные и сегодня: «роскошные и обильные детали не затемняют собой ясности целого; оригинальность не переходит в грубую причудливость; отделка отличается необычайной правильностью, богатство орнаментики не обременяет собой изящества главных очертаний и красоты целого» [4, с. 427].

Невозможно обойти вниманием оригинальный подход Ф. Шопена к аппликатуе. Его принципы изложены в *Une Methode de Piano*. Аппликатура является стройной и продуманной системой, далёкой от случайностей, отработанной и проверенной как на собственной игре, так и на занятиях с учениками. М. Томашевский отмечает: «Целью, к которой стремился Шопен, создавая свою систему аппликатуры, было сохранение плавности и мягкости звукового потока при его максимальной дифференциации» [11, с. 301].

Виртуозные пассажи не только интонационно выразительны, но ритмически разнообразны. При игре пассажей и мелодизированных орнаментов композитор советовал аккуратно использовать первый палец, заменяя подкладывание перекладыванием или переносом. Действительно, первый палец доставляет немало сложностей при выравнивании звука. Он «едва заметно грубее остальных в силу иного строения, иного прикрепления к кисти, что заставляет при нажатии им клавиши включать предплечье, так как его естественное движение не вертикальное, а горизонтальное» [2, с. 172].

В то же время первый палец может быть после пятого и даже на чёрных клавишах, что можно заметить в авторской аппликатуре для «Колыбельной». Довольно часто композитор применяет третий палец, который он называл «великим певцом» [цит. по: 11, с. 301].

Нередко он предпочитал в фигурациях, хроматических последованиях или двойных нотах четвёртый и пятый пальцы, которые ранее оставались в тени других надёжных и проверенных пальцев. Скольжение с чёрной клавиши на белую иллюзорно увеличивало количество пальцев, расширяя аппликатурную позицию. Ф. Шопен выступал против механистической школы, уравнивающей пальцы и предписывающей длительную тренировку. И расположение пальцев, и постановку руки он трактовал иначе, выступая за естественность.

Ключевые параметры фортепианного стиля Ф. Шопена заключаются в утончённой лирической камерности и *quasi* импровизационном начале. Композиторское творчество обусловлено чертами исполнительской деятельности, что проявилось в средствах музыкальной выразительности. Особенности фортепианного стиля в предпочтении звуковых красок, динамической шкале, темпе, метроритме, фактурной организации, фразировке, артикуляции, педальной технике и т. п.

#### **ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ:**

1. Определите место Ф. Шопена в истории романтизма.
2. Назовите жанры, которые появились благодаря Ф. Шопену.
3. Охарактеризуйте стилевые черты фортепианной музыки Ф. Шопена.
4. Сравните жанр ноктюрна у Дж. Фильда и Ф. Шопена.
5. Назовите интерпретаторов музыки Ф. Шопена.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. *Бэлза И.Ф.* Фридерик Францишек Шопен. – М.: Наука, 1968. – 377 с.
2. *Голубовская Н.И.* Об исполнении Шопена // Как исполнять Шопена: Сб. ст. / Сост., вступ. ст. А.В. Засимовой. – М.: Классика–XXI, 2009. – С. 163–183.
3. *Корто А.* О фортепианном искусстве. – М.: Классика–XXI, 2005. – 252 с.
4. *Лист Ф.* Ф. Шопен / Пер. с франц. С.А. Семеновского; вст. ст. Г.Н. Хубова. – М.: Музгиз, 1936. – 230 с.
5. *Мильштейн Я.И.* Очерки о Шопене. – М.: Музыка, 1987. – 176 с.

6. *Михайловский А.* Как играл Фридерик Шопен? // Как исполнять Шопена: Сб. ст. / Сост., вступ. ст. А.В. Засимовой. М.: Классика–XXI, 2009. – С. 137-142.
7. *Николаев В.А.* Шопен – педагог. – М.: Музыка, 1980. – 93 с.
8. *Рубинштейн А.Г.* О Шопене // Как исполнять Шопена: Сб. ст. / Сост., вступ. ст. А.В. Засимовой. – М.: Классика–XXI, 2009. – С. 143–147.
9. *Смирнова Н.М., Назарьянц Ж.В.* Ф. Шопен. 24 прелюдии ор. 28: опыт интерпретации: Учебно-методическое пособие – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2016. – 212 с.: нот., илл.
10. *Соловцов А.А.* Фридерик Шопен. Жизнь и творчество. – М.: Музгиз, 1960. – 466 с.
11. *Томашевский М.* Шопен: Человек, творчество, резонанс / Пер. с польск. Л. Акопяна и Е. Янус / Науч. ред. Л. Акопяна. – М.: Музыка, 2011. – 840 с.
12. *Шопен Ф.* Письма. В 2-х т. Т. 1. 3-е изд. / Сост., предисл., хронограф и коммент. Г.С. Кухарского.– М.: Музыка, 1982. – 464 с.
13. *Badura-Skoda P.* Schlanker, meine Herren! // Chopin-Jahrbuch. Wien, 1956.
14. *Schuman P.* Gesammelte Schriften über Muzik und Musiker. Bd. II. 1914.