

ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА



МАРИ ЖАЭЛЬ

К 165-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

МОСКВА

Считаю своевременным обратиться к редчайшему опыту **Мари Жаэль** (Marie Jaëll, 1846–1925), французской пианистки, композитора, педагога, ибо основные положения, которые она выдвигала и блестяще обосновывала, предельно актуальны, особенно в наши дни, в связи с серьезными затруднениями в воспитании современной молодежи – нашей смены. Я разделяю восхищение автора статьи, И.Г. Авалиани, педагогическим методом Мари Жаэль. С Ираклием Авалиани мне посчастливилось музицировать – и не однажды. Текст этой статьи был мне передан самим автором.

Проблема пианизма, которая в наиболее полной форме являет сочетание этического и эстетического, сегодня встает с особой силой, ибо само искусство по своей сути глубоко индивидуально, а мы сегодня теряем это индивидуальное, личностное начало в человеке.

Знакомство с данным трудом может оказать ценнейшую услугу современному музыканту-мыслителю. И не только пианисту!

Алла Васильева

Народная артистка России, профессор

И.Г. Авалиани

МАРИ ЖАЭЛЬ

ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

«Мари Жаэль была выдающимся музыкантом. Ее наследие, результат 30-летней самоотверженной работы, охватывает почти все психофизиологические проблемы исполнения музыки. В итоге упорной работы, направленной на решение проблем искусства игры на фортепиано и основанной на достижениях физиологии и психологии, Мари Жаэль доказала, что любой пианист, стремящийся к совершенству, способен достичь его. Ее исследования предоставляют возможность высвобожденной и обновленной артистической интуиции исполнителя полностью реализовать себя, с легкостью минуя все препятствия.

К величайшему моему счастью, судьба свела меня после окончания Парижской консерватории с Эдуардо дель Пуэйо. Под его руководством я провела три года в Брюссельской консерватории, овладевая тем бесценным сокровищем, которое мы унаследовали от Мари Жаэль. Один из интереснейших музыкантов современности, Эдуардо дель Пуэйо, в 1926 году, в возрасте 21 года, отказался от блестящей карьеры пианиста-виртуоза и уединился на десять лет, посвятив себя совершенствованию мастерства и постижению учения о музыкальном туше. По методу Мари Жаэль работали Альберт Швейцер, Дину Липатти, Вальтер Гизекинг, элементы учения использовал и Глен Гульд.

Вклад Мари Жаэль в развитие культуры неоценим. Она указала будущим поколениям путь к совершенству и бескорыстному служению искусству. Я рада представить российским музыкантам первую статью о Мари Жаэль в твердой уверенности, что истинная цель искусства – служить взаимопониманию и единению всего человечества».

Этери Джакели

Женщина удивительной судьбы, Мари Жаэль¹ жила на рубеже двух столетий и отразила в себе непреодолимое стремление к познанию и духовное богатство той эпохи. Одна из ярчайших представителей романтического пианизма XIX века, впервые исполнившая в концертных циклах все фортепианные сочинения Листа и 32 сонаты Бетховена, в своих работах она исследует проблемы, созвучные современному музыкальному исполнительству. Публикации Мари Жаэль являются итогом многочисленных исследований, проводимых в содружестве с известными физиологами и психологами. Отказавшись от блистательной карьеры ради исследований, которые, исключая узкий круг ее верных учеников и последователей, оказались непонятыми ее современниками, Мари Жаэль не переставала работать до конца своей жизни, прокладывая дорогу будущим поколениям в непоколебимой вере в высокую духовность человека.

У нее ум философа и пальцы артиста.
Ф. Лист

Мари Траутманн-Жаэль родилась 7 августа 1846 года на севере Эльзаса, в живописной деревне Штайнзельц².

Отец Мари был мэром Штайнзельца. Жители деревни очень любили и уважали его. Мать, энергичная и живая женщина, играла заметную роль в жизни деревни. Во время долгих зимних вечеров она собирала у себя односельчан для совместных чтений и дискуссий.

В шесть лет Мари впервые услышала звуки фортепиано, которые произвели на нее неизгладимое впечатление. Уступив настоятельным просьбам дочери, отец приобрел маленький рояль, и Мари стала заниматься у учителя музыки, жившего в соседней деревне. Успехи ее были феноменальными. Не было сомнения, что она станет артисткой, и вскоре родители отправили Мари в Штутгарт, к профессору Гамма, а впоследствии – к Мошелесу.

¹ В нашей литературе принято употреблять транскрипцию «Яэль», правильнее – Жаэль.

² Факты и сведения о жизненном пути Мари Жаэль взяты из монографии Элен Киенер «Мари Жаэль. Проблемы музыкальной эстетики и педагогики» (Париж: Фламарион, 1952).

В возрасте девяти лет Мари начала выступать публично. С необычайным успехом проходили ее концерты в Баден-Бадене, Страсбурге, Шпейере.

В декабре 1856 года мадам Траутманн сопровождает свою дочь в Париж, к Генри Герцу. Весной 1857 года Мари играет в Лондоне. По возвращении она продолжает совершенствовать свое мастерство, попутно гастролируя в Германии, Франции, Швейцарии. Среди многочисленных рецензий статья в «Брамбургер Цайтунг» дает, пожалуй, наиболее полное представление о даровании маленькой Мари: «Все качества собрались в этом щедром таланте, представляющем собой уникальное явление в истории пианизма. Мари Траутманн обладает совершенной техникой, надежностью и точностью, близкой к чуду, не склоняясь, однако, к виртуозности, стремящейся лишь ослепить. Она никогда не пользуется необоснованными эффектами, искусство ее возникает из глубины души. Свежесть, пронизывающая все ее существо, шарм ее своеобразного внутреннего мира, огонь ее гениальности, растущий вместе с ней, придают ее игре неотразимую притягательность, покоряющую слушателей. Мари Траутманн призвана быть служительницей искусства истинного и великого. Слава ее растет, публика устраивает ей овации, во многих европейских городах она вынуждена давать по два и три концерта, по окончании которых она буквально исчезает под лавиной цветов и лавровых венков... На Мари не влияет ее слава. Она остается простой и естественной... она избежала привычной болезни вундеркиндов. Сколько многообещающих детей исчезло бесследно! У Мари же есть все основания безболезненно миновать этот опасный рубеж».

Предсказание полностью подтвердилось. В 1862 году, в возрасте 16 лет Мари поступила в Парижскую консерваторию. По истечении четырех месяцев (!), завоевав первую премию, она с блеском окончила консерваторию и возобновила концертную деятельность. Заслуживает особого внимания рецензия на концерт в Нюрнберге: «Когда Мари Траутманн у фортепиано, все ее существо преобразуется и вибрирует от восхищения перед искусством, она забывает обо всем, что ее окружает и играет ведомая своей внутренней силой. Невольно напрашивается сравнение с другой великой артисткой – Кларой Шуман, но лишь для

того, чтобы подчеркнуть различие этих больших художников равного достоинства.

Столь выразительная, одухотворенная игра Клары Шуман погружает нас в мир нежной мечты. Она интерпретирует великих мастеров с большой любовью и беспримерной верностью, умея вдохнуть жизнь даже в скромный напев.

Мари Траутманн зажигает нас и влечет за собой даже против нашей воли. Когда она вступает во владение своим инструментом, мы чувствуем присутствие созидającego гения, который, оставаясь верным композитору, умеет подчинить свой огромный темперамент выявлению сути звучащего произведения. Пользуясь первоклассной техникой, Мари Траутманн волнует все наше существо и вводит нас в высшие сферы».

В 1866 году, на гастролях в Германии, Мари познакомилась с известным пианистом Альфредом Жаэлем. Ученик Карла Черни, Альфред Жаэль начал публично выступать с шести лет, а в 11 ему устроили овацию в Ла Скала. Альфреда связывала дружба со многими выдающимися музыкантами той эпохи: Брамсом, Листом, Рубинштейном, Шопеном, тонким интерпретатором которого он считался. Альфред Жаэль был первым исполнителем произведений Брамса в Италии, Фортепианных квартетов Брамса в Лондоне, концерта Шумана в Париже. Жаэль обладал редким искусством нюансировки, богатством звучания, он был знаменит своими непревзойденными трелями. Между Мари и Альфредом возникло глубокое чувство. На их помолвке присутствовал Лист, а 9 августа состоялась свадьба.

Молодожены обосновались в Париже и стали принимать активное участие в культурной жизни столицы. Молодая чета принадлежала к музыкальной элите Европы, они общались с интереснейшими людьми того времени, в их салоне на улице Сен-Лазар собирались артисты, художники, писатели. Мари и Альфред непрестанно гастролировали, и успех сопутствовал им повсюду. Но письма и дневники Мари свидетельствуют о растущем неудовлетворении собой и возникающем внутреннем одиночестве.

Из письма к сестре Каролине:

«Моя игра удовлетворяет меня изредка и то лишь фрагментами... Видеть недосыгаемый идеал и сознавать невозможность

успокоения этого внутреннего горения, этого клокочущего вулкана!»

Из письма к мадам Сандер:

«Мне страшно видеть, как проходят дни, а мое неведение и глупость не проходят вместе с ними... Я страдаю, не находя никого, кто любит музыку так же, как я. Пустота наполняет мою душу, когда среди слушателей ни один не отвечает моим страстным призывам к красоте. Сколько раз я бродила с одиноким сердцем по нашему большому городу...»

С редким хладнокровием проникает Мари в глубины своего сознания. Ее дневник – свидетель борьбы за внутреннее самоопределение.

Из письма к близкому другу Эдуарду Шюре:

«Я хочу принадлежать себе полностью... Мое искусство нуждается во мне и диктует свои условия жизни, которые я не вправе нарушать».

Мари Жаэль прошла через увлечение мистицизмом, нашедшим отражение в ее романе «Эдмэ», от которого остались лишь фрагменты. Но Мари интересовалась не только мистическими и религиозными проблемами, ее непреодолимо влекло к науке. Отрывок из письма к своей ученице Катрин Поцци может служить яркой иллюстрацией образа мыслей и характера Мари Жаэль: «Еще ребенком, созерцая гравюру, на которой был изображен Данте с мистической розой в руке, я сказала – на его месте я перевернула бы розу верх ногами, чтобы посмотреть на корень». Чувствуя пробелы в своем образовании, она начала много читать и заниматься композицией у Ц. Франка, а впоследствии у К. Сен-Санса, посвятившего ей свой Первый фортепианный концерт и «Этюд в форме вальса».

В 1871 году были изданы первые музыкальные произведения Мари Жаэль: Экспромты, 2 Медитации, 6 маленьких пьес, Соната, посвященная Ф. Листу. За ними последовали другие, которые исполнялись известными музыкантами того времени: Тереза Миланолло исполнила Фантазию для скрипки с оркестром «Сосьете насональ» под управлением Венсана д'Энди; в Анвере исполнили «На гробнице ребенка» для хора и оркестра, сочиненную на смерть сына Сен-Санса; Фишер исполнил ее виолончель-

ный концерт с оркестром Гевандхауз, Лист позаботился об издании ее вальсов и исполнил их с Сен-Сансом в Байрейте.

В 1870 году, после смерти Мошелеса, Альфед Жаэль должен был занять его место в Лейпцигской консерватории; одновременно ему предложили руководство музыкальным журналом, основанным Робертом Шуманом. Контракты были готовы к подписанию, но разразившаяся франко-прусская война нарушила все планы. Во время войны супруги Жаэль жили в Швейцарии, где они встретили Рихарда Вагнера с Козимой. Характеры и политические убеждения Мари Жаэль и Рихарда Вагнера оказались несовместимыми, и они так и не смогли придти к взаимопониманию.

В 1878 году Мари Жаэль создала музыкальную драму, которой она давала разные названия – «Рюнэа», «Мара», «Этиона», от которой осталось несколько страниц. От другой романтической музыкальной драмы – «Оссиана» – остались лишь прелюдия и второй акт, исполненные в салоне Эрара, и рецензия Рейера на это исполнение: «Мари Жаэль, снискавшая всеобщее признание как виртуоз, предстала перед нами в качестве композитора... Автор «Оссианы» обладает редким талантом и исключительным музыкальным темпераментом. Ни одна женщина никогда не проявляла такую мощь, такую энергию, такую волю!»

В начале 80-х годов здоровье Альфреда начало резко ухудшаться и в феврале 1882 года он скончался. Вскоре, после тяжелой болезни умерла и мать Мари Жаэль. Мари осталась одна.

В эти трудные годы для Мари Жаэль большой поддержкой была дружба с Листом. В своей книге «Ритм взгляда и диссоциация пальцев» она пишет: «В 1868 году, в Риме, я имела счастье впервые услышать игру Листа. Все мои слуховые ощущения словно переродились, как только он начал играть. Эта внезапная трансформация потрясла меня даже больше, чем качество его игры...»

Игра Листа была для Мари Жаэль источником вдохновения и объектом постоянных исследований.

В июле 1882 года Мари Жаэль присоединилась к Листу для участия в большом музыкальном фестивале в Цюрихе. В следующем году, при встрече в Пеште, Лист предложил ей пожить в Веймаре. Это были последние годы великого мэтра, искусство его

достигло совершенства, но силы убывали. Тем не менее, семидесятидвухлетний маэстро вел, по его словам, жизнь «кочующего цыгана, путешествуя от Рима до Пешта, от Пешта к Веймару, от Веймара к Байрейту и *da capo*».

Мари принимала активное участие в музыкальной жизни Веймара, присутствовала на уроках Листа, редактировала его работы, была его секретарем³, но, как всегда, главным делом ее жизни оставалось развитие и постоянное совершенствование своего искусства, верной служительницей которого она была.

Из дневника Мари Жаэль:

«Я должна играть сегодня вечером. Будет ли дух мой в моих пальцах? Я хотела бы добраться до самой глубины души слушателей. Бог простит мне подобное желание...».

В апреле 1886 года Лист приехал в Париж на исполнение своих сочинений Колонном. На следующий день, в салоне Мари, он играл для своих друзей.

«Дорогая Оссиана (прозвище Мари, данное ей Листом – И.А.), останемся среди своих и дадим вечер – Жаэль-Лист. Пригласите нашего друга Сен-Санса, да несколько персон по Вашему выбору. Ни шума, ни тра-ла-ла – только лишь Музыка!»

Со страстным восхищением

Ф. Лист»

После этого вечера Лист покинул Париж, и Мари его больше не видела. В июле того же года Лист скончался в Байрейте. Смерть Листа глубоко потрясла Мари Жаэль и обозначила перелом в ее жизни.

В 1892 году Мари Жаэль дала в Париже серию концертов в память Листа, в которых исполнила *все* его фортепианные сочинения. Концерты вызвали большой резонанс, и пришлось их повторить. Сен-Санс писал: «В мире только один человек знает, как играть Листа – это Мари Жаэль». Не забудем, что это была эпоха таких титанов, как Ганс фон Бюлов, Антон Рубинштейн, не говоря о том, что игра самого Листа была жива в памяти слушателей. В 1893 году Мари Жаэль исполнила в Париже 32 сонаты Бетхове-

³ Лист завещал Мари свои рабочие тетради и дневники, которые Мари за- была в поезде во время очередных гастролей. Впрочем, большинство памятных подарков, полученных от Листа, переписка с Брамсом, многие из ее собственных сочинений также были утеряны в бесчисленных переездах.

на. Журнал «Камерная музыка» писал по этому поводу: «Мадам Мари Жаэль, одна из самых выдающихся индивидуальностей в мире пианистов, в течение шести вечеров выступала в зале Плейель. Эти шесть вечеров были для истинных слушателей поистине незабываемыми. Мадам Жаэль – художник высочайших устремлений...»⁴ В 1894 году Мари Жаэль опубликовала 24 пьесы для фортепиано – «Хорошие и ненастные дни» – и трилогию «Что можно услышать в аду, чистилище и раю», каждая часть которой состояла из шести картин. Находясь в зените своей славы, Мари Жаэль перестала сочинять музыку и отказалась выступать публично. Она всецело посвятила себя исследованию проблем исполнения музыки.

В 1895 году вышла первая работа Мари Жаэль «Туше», состоящая из трех частей. К ней начали стекаться ученики со всей Европы. Альберт Швейцер пишет в своей автобиографии: «Я стольким обязан этой гениальной женщине! Под ее руководством я совершенно изменил руку. Постепенно я стал полным властелином своих пальцев».

Мари Жаэль совершила коренную реформу обучения игре на фортепиано. Вскоре она выступила в зале Плейель с детьми в возрасте от 8 до 12 лет. Качество звучания и совершенство их исполнения изумили публику. Игра ее учеников отличалась яркой артистичностью и свидетельствовала о полном понимании исполняемой музыки. Это был результат не интенсивной дрессировки, но работы разумной и глубокой. Ламурье, присутствовавший на этих выступлениях, предложил Мари Жаэль показать учеников на его еженедельных утренниках, но она отказалась, сказав, что достигнутое требует совершенствования, и вернулась к своей работе.

⁴ Исполнение подряд всех фортепианных сонат Бетховена было беспрецедентным явлением в музыкальной жизни того времени. Лист играл не все сонаты Бетховена. А. Рубинштейн в «Исторических концертах» в 1885/86 г. исполнил 8 сонат. Правда, в проведенной позднее в Петербурге серии концертов-лекций «История литературы фортепианной музыки», наряду с другими произведениями Рубинштейн исполнил все сонаты Бетховена в течении трех лет, с 1887 по 1889 г. Что же касается фортепианных сочинений Листа, то подвиг Мари Жаэль остается единственным случаем той эпохи. Лишь Ф. Бузони в 1911 году дал цикл из 6 концертов, посвященных 100-летию со дня рождения Листа.

Мари Жаэль занималась исследованием природы артистической интуиции, связи между звуком, рукой и мышлением. Об ее разносторонних интересах свидетельствует перечень авторов, изучаемых ею в тот период: Дарвин, Бен, Марей, Лейбниц, Гельмгольц, Вундт, Спенсер, Рибо, Рише, Пастер. Любопытно привести здесь отрывок из дневника Мари Жаэль: «Мадам С. говорит, что в моей игре есть нечто божественное; это благодаря идеям Пастера о кристаллизации и асимметрии добилась результатов моя музыкальная интуиция».

В 1896 году появилась «Музыка и психофизиология». Книга не вызвала широкого резонанса, но Мари Жаэль продолжала упорно работать. К. Юнг писал: «При изучении истории человеческого сознания, каждый раз поражает факт, насколько эволюция духа взаимосвязана с развитием разума и, возникая, как правило, преждевременно, сталкивается с тяжелыми и печальными препятствиями. Можно даже сказать, что более всего человек противится уступить хотя бы частицу своего неразумения. У него глубокая неприязнь ко всему неизведанному»⁵.

В письме к своей подруге, Госвин фон Берлепш, Мари Жаэль пишет: «Я могу каждого научить воссоздавать красоту музыки на фортепиано. Какое счастье!.. Я доказала, насколько тесно связаны искусство и наука и еще много истин по этому поводу будут доказаны и освещены в будущем».

Ты спрашиваешь, что говорят о моей книге в Париже? Э!.. Ровным счетом ничего! Она понравилась троим: моей ученице Жанне Бош⁶, артисту Камиллу Сен-Сансу и ученому Шарлю Фэрэ».

Шарль Фэрэ был знаменит своими оригинальными работами по физиологии. Он исследовал также круг проблем, связанных с функционированием руки. Собрав большое количество материала, Фэрэ намеревался выпустить книгу под названием «Рука», но не успел ее опубликовать. Между Мари Жаэль и Шарлем Фэрэ завязалась тесная дружба. Они начали ставить совместные эксперименты в лаборатории Фэрэ.

⁵ Юнг К. *Психология и воспитание*.

⁶ Жанна Бош ван Гравмоер, голландская пианистка и педагог, издавшая книгу «Обучение музыке с помощью осознанных движений» (Париж, Пресс Юниверситер де Франс, 1938).

В 1897 году Мари Жаэль опубликовала «Механизм туше» – анализ исследований тактильных ощущений на основании изучения отпечатков пальцев пианистов. Она полностью погрузилась в работу, окруженная учениками, поддерживаемая Шарлем Фэрэ. Их содружество становилось все более интенсивным, и они начали публиковать совместные работы⁷. Хотя жизнь Мари Жаэль текла без внешних изменений, годы эти были очень продуктивными: в 1904 году появилась книга «Сознание и ритм в артистических движениях», исследующая проблемы ритма, взаимосвязей между ощущениями и закономерностей, которым они подчиняются, а в 1906 году издана книга «Ритм взгляда и диссоциация пальцев», в которой ритм в искусстве и природе исследуется как универсальный жизненный принцип.

Жаэль не останавливается на достигнутом. Уединившись на пятом этаже дома на улице Гей-Люссак, она работает без устали. Внезапная смерть Шарля Фэрэ в 1907 году явилась для нее большим ударом. Она продолжила свои исследования, постепенно отдаляясь от всего, что могло бы помешать ей.

В 1910 году появляется «Новое состояние сознания» – эссе о цветовом восприятии тактильных ощущений, а в 1912 – «Резонанс туше и топография пульп».

Из дневника Мари Жаэль:

«Я черпаю повсюду, где только вижу связи, могущие прояснить единство вещей. Но существуют страшные пробелы – я недостаточно занималась науками».

В начале 1914 года, в 68-летнем возрасте, Мари Жаэль снова села на школьную скамью. В Сорбонне она слушала курс физики, ботаники, биологии, математики и других наук.

События войны, начавшейся в 1914 году, потрясли Мари Жаэль. Мари покинула Париж, но ненадолго, вскоре она вернулась. Ее новая квартира на авеню де ла Мюэтт, 77, была на седьмом этаже. Каждый день она спускалась и поднималась по лестнице,

⁷ Список совместных работ Мари Жаэль и Шарля Фэрэ: «Эссе о влиянии звуковых взаимосвязей на действие». Отчеты, представленные на заседаниях Биологического Общества. 12 и 26 июля 1902 г.; «Физиологическое воздействие музыкальных интервалов и ритма» («Ревью Сьянтифик», 20 декабря 1902 г.); «Эссе о физиологии движений пальцев» («Журнал де л'Анатоми е де ла Физиологи», январь, 1907 г.)

игнорируя лифт. В центре громадной, в два этажа высотой, студии, стоял концертный рояль, необходимая мебель вдоль стен и ничего лишнего. Здесь она провела последние годы своей жизни. До самой смерти Мари Жаэль была окружена верными учениками. Иногда, по воскресениям, она им играла.

Мари Жаэль скончалась в январе 1925 года в возрасте 78 лет.

*Раскрытие загадки музыки
позволит раскрыть тайну Вселенной.*

Пифагор

«Большинство ученых считают возможным расширить познание некоторых явлений, входящих в комплексные научные исследования с помощью музыки. Музыканты же считают искусство и науку противоположностями, не желая их связывать. Они не пользуются достижениями науки для разъяснения проблем исполнения музыки. Все еще сильно предубеждение, вызванное кажущимся противоречием между научным анализом движения и стихийным проявлением инстинкта артиста. Стремление объединить красоту музыкальной экспрессии с методически проанализированным физическим действием кажется музыкантам смешным... По их мнению, искусство поднимается до недостижимых высот, где трансцендентная деятельность разрешается внезапными откровениями, перед которыми связь между причиной и следствием становится несущественной.

К чему это поклонение мистической сущности музыкального восприятия? Не ясно ли по огромному числу сбитых с пути исполнителей, что культ этот ложный и бесплодный, не приносящий никакой пользы обучающимся искусству игры на фортепиано! Даже наиболее одаренные среди них часто тщетно пытаются выявить «искорку разума» среди производимых ими невразумительных движений. Тем не менее, «если Вам суждено быть музыкантом», уверяют их, «свет вспыхнет от стихийного проявления Вашей интуиции, поскольку величие и мистерия искусства в том, что суть его не может быть передана, надо носить ее в себе»⁸.

⁸ Жаэль М. Музыка и психофизиология. С. 5.

Всю свою жизнь Мари Жаэль посвятила раскрытию «мистерии» исполнения музыки, поискам средств для воссоздания того психофизиологического состояния, которое способствует наиболее полной реализации содержания произведения музыки; состояния, зовущегося «вдохновением», которым неосознанно владеет избранное число музыкантов с обостренной интуицией.

Тщетно пытаться сделать полный анализ работ Мари Жаэль в границах небольшой статьи. Руководством игры на фортепиано в общепринятом смысле этого слова может служить лишь первая ее книга – «Туше», круг проблем же, затронутых ею в других книгах и рабочих дневниках, вторгается в различные области искусства и науки, морали и философии. Мы попытаемся ограничиться некоторыми ее замечаниями об исполнительском искусстве и представим основные направления в ее исследованиях.

Наследие Мари Жаэль составляет около 12 книг и 13 рукописных тетрадей, охватывающих период с 1904 по 1925 годы.

В 1895 году была опубликована работа Мари Жаэль «Туше» с подзаголовком «Школа игры на фортепиано в трех частях, основанная на физиологии». «Туше» преследует цель создания основных навыков у обучающихся. Первая часть состоит из упражнений, а во второй и в третьей представлены музыкальные произведения, расположенные по степени их трудности и предназначенные для всестороннего развития способностей обучающихся.

«Туше» и изданная в 1896 году «Музыка и психофизиология» принадлежат к наиболее известным работам Мари Жаэль. Этому способствовали и их переводы на немецкий⁹ и испанский языки, тогда как остальные ее труды опубликованы только на французском и, к сожалению, не стали достоянием широкого круга читателей. А между тем, они представляют чрезвычайный интерес для музыкантов-исполнителей, теоретиков искусства, занимающихся проблемами психологии творчества, и всех истинных любителей музыки.

Согласно Мари Жаэль, традиционное обучение исполнению музыки основано на неверных, с научной точки зрения, обобщениях, в результате чего мы приходим к унифицированности, по-

⁹ Перевод «Туше» на немецкий язык осуществлен Альбертом Швейцером, учеником Мари Жаэль.

хожести и взаимозаменяемости пианистов. Не умея познать природу своих способностей, они осознанно и неосознанно подражают чужому исполнению, являющимся для них неорганичным. Не существует двух людей с идентичными тактильными ощущениями. Копия же, даже самая удачная, является отрицанием творческого акта, отрицанием самой идеи искусства.

Мари Жаэль полагала основой для исполнительского искусства развитие сознания. Речь идет не о подавлении артистической интуиции, но о полном и сознательном ее освобождении. «Прежде всего следует познать самого себя, свои ощущения!» – этими словами Мари Жаэль обращалась к изучающим искусство исполнения музыки. Исполнение музыкального произведения должно основываться на точном знании физиологических функций, служащих выражению его содержания. Незнание безграничных ресурсов нашего тактильного и двигательного аппаратов препятствует прогрессу пианистического искусства.

Метод Мари Жаэль доступен всем желающим. Конечно, ученик со скромным дарованием не станет великим артистом, но вполне возможно разбудить и развить его скрытые способности, дав ему средства преодоления трудностей, которых порою лишены даже выдающиеся исполнители, а остальное зависит уже от духовных устремлений ученика. Истинное ощущение искусства может проявиться даже в простой пьесе, сыгранной рядовым учеником, тогда как в ослепляющем исполнении концертной пьесы виртуозом оно может полностью отсутствовать.

Учение Мари Жаэль будит в ученике ощущение музыки и стремление к творчеству. Цель ее учения – настолько овладеть организмом, чтобы личность исполнителя могла беспрепятственно выражать себя. В этом учении нет ничего таинственного, мистического – каждый музыкант, в зависимости от уровня развития своей музыкальной интуиции, руководствуется этими же принципами: «В искусстве игры на фортепиано необходимым условием является полное владение мышцами руки, а так как мышцы руки связаны с мышцами тела, то в идеале было бы неплохо уметь управлять всеми мышцами нашего тела. Например: подавляющее большинство музыкантов не в состоянии совершить простейшее движение каким-либо пальцем, не избежав неосознанных сопровождающих движений остальных. Надо ска-

зять, что пианисты не контролируют более половины совершаемых ими движений. Неосознанные ассоциативные движения пальцев, рук, плеч, туловища, шеи, ног заставляют нас тратить во время исполнения неоправданное количество энергии. Часто для исполнения того или иного пассажа мы затрачиваем усилия, во много раз больше требуемых. Тому виной много причин: недостаточная степень концентрации, отсутствие непрерывности внимания, неумение использовать нужную группу мышц, незнание возможностей нашего организма»¹⁰. В традиционном методе обучения игре на фортепиано все устремлено на преодоление кажущихся технических сложностей, причем достигается это вычлениением трудного отрывка из музыкальной ткани произведения и его многократным повторением. В результате достигнутого автоматизма отсутствует осознанность движений, нарушается непрерывность музыкального мышления, руки теряют свою чувствительность и быстроту реакции: «Даже самые, казалось бы, простые движения рождают безграничный круг проблем. Извлечение одного звука на фортепиано представляется нам предельно простым действием. Мы кладем палец на клавишу; далее, из неподвижного положения, повинувшись мысленному приказу, палец преодолевает состояние неподвижности и давит на клавишу, которая под воздействием силы (как правило, намного больше требуемой) опускается. Определенное количество энергии расходуется только лишь на опускание клавиши и потеряно для последующего движения. Следующий импульс также служит лишь для преодоления силы инерции и поднятия пальца. Итак, для взятия *одного* звука мы производим *два* отдельных движения! А исполняя в быстром темпе звуковые последовательности, мы расходует, по меньшей мере, в два раза больше энергии, совершая огромное количество ненужных движений»¹¹.

Неменьший круг проблем затрагивают и тактильные ощущения: «Нам представляется вполне естественным, что прикасаясь подушечками пальцев, мы можем различать фактуру бархата, шелка, шерсти, дерева... Каждый из десяти наших пальцев обладает только ему свойственной конфигурацией папиллярных линий. Микроскопические бугорки, создающие эти линии, содержат

в большом количестве нервные окончания, которые способствуют возникновению тактильных ощущений... В искусстве туше величина протяжения контакта пальца с клавишей так же, как и место этого контакта на подушечке пальца, ощутимо меняют звучность»¹².

По мнению Мари Жаэль, последняя фаланга пианистов – это неисчерпаемая палитра, позволяющая придать любую окраску тембру. В своих научных исследованиях Мари Жаэль детально рассматривает простейшие, казалось бы, даже незначительные движения рук и пальцев, справедливо полагая, что они и составляют основу мастерства пианиста.

Нам могут возразить, что механизм фортепиано не реагирует на столь незначительные изменения локализации и продолжительности контакта с клавишей. Но, говорит Мари Жаэль, ведь игра пианиста – это цепь сложнейших психофизических реакций: «Каждое наше движение продолжает предыдущее и рождает новое. Малейшее отклонение, будь то незначительное изменение места подачи пульпы к клавише или же ускорение, либо замедление реакции пальца на атаку, порождает новую волну умственной активности и ощутимо меняет характер игры. Поэтому во время исполнения каждое наше движение должно быть под строгим контролем и служить выявлению сути исполняемого произведения»¹³.

В своих исследованиях Мари Жаэль широко пользовалась отпечатками пальцев. По ее мнению, они позволяют лучше направить движения как пальцев, так и всей руки и даже плеча, поскольку направление папиллярных линий на отпечатках указывает на направление туше. Изучение отпечатков отчасти раскрывает музыкальную индивидуальность пианиста. В идеальном варианте они должны были бы совпасть с отпечатками туше композитора.

Вначале было сказано о способности каждого пальца действовать независимо, исключая невольные движения остальных. Но не надо забывать и о тесных взаимосвязях между ними. Играя, к примеру, октавы, Мари Жаэль советует непрерывно ощущать трансверсальную связь первого пальца с пятым. Ощущение этой

¹⁰ Жаэль М. *Музыка и психофизиология...* С. 14.

¹¹ Там же. С. 32.

¹² Жаэль М. *Механизм туше...* С. 6.

¹³ Там же. С. 64.

«арки» между двумя пальцами является источником энергии для руки. То же в отношении других интервалов и аккордов. Постепенно рука начнет ощущать пространство, в котором она движется. Мари Жаэль много пишет о «геометрии пространства». Вспомним Феруччо Бузони: «Техника состоит из геометрии, осознания расстояний и мудрой координации». Ференц Лист обладал в высшей степени развитым чувством геометрии пространства. Он никогда не смотрел на клавиатуру во время исполнения, мысленно представляя ее. В «Туше» Мари Жаэль посвящает целые комплексы упражнений искусству исполнения отдельных звуков, звуковых последовательностей, интервалов, аккордов, гамм, арпеджио, умению локализации туше в разных позициях руки.

После исследования «геометрии тактильных ощущений» и их взаимосвязей со слуховыми и зрительными ощущениями, Мари Жаэль заинтересовалась проблемами ритма: «Наслаждаясь прекрасной картиной, наш взгляд движется свободно, без усилий, без труда охватывая целое, ведомый гармонично расположенными основными линиями, следуя законам, по которым создано это произведение. Но в произведении ущербном, не обладающем художественной ценностью, движение взгляда затруднено, он спотыкается, ищет, теряется, он как бы «испуган»¹⁴.

Тот же принцип распространяется на слуховые функции и тактильные ощущения. «Мы все еще недооцениваем возможностей нашего организма, – пишет Мари Жаэль, – только туше дает нам возможность почувствовать тонкую субстанцию музыки, ее бесконечно меняющуюся звучащую материю, ее пульсирующий ритм»¹⁵.

По мнению Мари Жаэль, главное место в исполнении музыки занимает мысленное представление. В начале своих исследований Мари Жаэль искала способы совершенствования движений, развития физиологических ощущений, но по мере продвижения вперед эти проблемы уступили место изучению комплексных проблем ментальных функций: «В искусстве игры на фортепиано

важнейшая роль принадлежит совершенствованию не пальцевого аппарата, но мыслительных способностей»¹⁶.

Для Мари Жаэль музыкальная интуиция – это неосознанное мысленное воспроизведение звуковых последовательностей: «Воздействие мысленных представлений на исполнение далеко не иллюзорно – таким образом исполнение сопровождается непрерывностью музыкальной мысли. Действие разума невидимо, неосязаемо, но от этого не становится менее реальным. Наибольшего мысленного усилия требуют самые незначительные, тончайшие двигательные, тактильные и слуховые ощущения»¹⁷. Мари Жаэль исследовала воздействие на исполнение музыки двигательных, визуальных, слуховых, тактильных мысленных представлений, явление «мысленного резонанса», то есть предварительного и последующего мысленного прослушивания звуков: «Слуховой образ должен существовать в нашем сознании до исполнения, но вместе с тем мы должны уметь мысленно продлевать звучание исполненных звуков... Воображение – явление сильнейшее и сложнейшее. Мысленное представление может быть намного активнее, чем реальное физическое действие, поскольку оно требует большего умственного напряжения»¹⁸.

Мари Жаэль исследовала также воздействие цветовых ощущений на пальцевые, ввела нумерацию пальцев парными и непарными числами (2, 4, 6, 8, 10 для левой руки и 1, 3, 5, 7, 9 – для правой), облегчающую дифференциацию и ощущение их единства. Полное владение скоростью атак, направлением и продолжительностью реакций, протяженностью движений руки, силой воздействия на клавишу, точной координацией движений, мышлением группами, комплексами и бесконечным разнообразием других средств служит лишь одной цели – воплотить с наибольшей точностью идею музыкального произведения.

Много исследовала Мари Жаэль и восприятие музыки. Десятая глава «Музыки и психологии» посвящена ощущениям слушателей: «Музыка исключительно коммуникативна по своей сути: она воздействует на всех слушателей независимо от уровня их восприятия. Музыкальный язык понятен всем и развивает в че-

¹⁴ Жаэль М. *Сознание и ритм в артистических движениях...* С. 11.

¹⁵ Там же. С. 49.

¹⁶ Жаэль М. *Рабочие тетради*.

¹⁷ Жаэль М. *Сознание и ритм в артистических движениях...* С. 17.

¹⁸ Жаэль М. *Рабочие тетради*.

ловеческих существах чувство изначальной общности, равенства, способность вдохновляться одними и теми же идеями. Вслушиваясь в прекрасное произведение музыки, даже самый скромный слушатель чувствует, пусть неосознанно, эту способность к *сопереживанию* с другими слушателями. В этой области существует много нерешенных проблем. Большинство слушателей больше привязаны к звукам, которые возбуждают их, чем к заключенному в них глубокому смыслу. Внешние проявления искусства имеют опасное свойство возбуждать подсознание слушателей. Любая экстравагантность покоряет их: неуправляемость состояний для них признак проявления вдохновения; эксцентричные движения производят на них магнетическое влияние; дикий, необузданный звук им кажется предельно выразительным; беспорядочный, непоследовательный стиль – рафинированным; неоправданное нарушение ритма – гибким, органичным; неестественная, искусственная фразировка – изысканной.

Зачастую слушателей привлекает в музыке возбуждение, острые ощущения, вызываемые звуками. Однако многое, очень многое зависит от исполнителя. Глубина восприятия большинства слушателей, неспособных постичь сложнейшую структуру произведений музыки, обусловлена уровнем развития самого музыканта-исполнителя. При истинно артистическом исполнении слушатели сами становятся артистами и наоборот, антиартистическое исполнение бесконечно отдаляет их от высокого значения музыки. Сложнейшие взаимосвязи, возникающие между исполнителем и слушателями, вызывает у последних невероятную восприимчивость во время погружения в мир музыки. Положительные, равно как и отрицательные импульсы вызывают в слушателях глубокие подсознательные реакции. Часто они даже не отдают себе отчета в негативности воспринимаемых ими импульсов, увлеченные внешними проявлениями сильных отрицательных эмоций. Искусство, даже в самых своих безысходных проявлениях, всегда должно служить прекрасному. Каждый музыкант обязан осознать эту огромную ответственность перед людьми, собравшимися для слушания музыки.

Высокая цель истинного искусства предполагает высокую нравственность.

В области слушания музыки господствует общее заблуждение, вера в то, что намного легче слушать музыку, чем ее исполнять. В действительности же слушание музыки требует не меньшего напряжения интеллектуальных сил, чем ее исполнение. Недостаточно воссоздания произведения искусства только исполнителем, слушатель должен принять посильное участие в этом акте сотворчества, ведомый музыкантом.

Умением слушать музыку должен обладать в совершенстве сам исполнитель, а это включает в себе точное знание законов, по которым создается и живет произведение искусства. Одни играют выученные ноты, другие пытаются воплотить свои личные переживания, вызванные звуковыми импульсами, и лишь немногие способны вникать в глубокий смысл, скрытый меж нотных обозначений, мыслить звуковыми последовательностями и передать музыкальную идею произведения слушателям, рождая в них стремление к творческому акту. В каждом из нас есть существо помимо того, что дано нам увидеть. Образ, к которому мы тяготеем, хранится в наших вдохновенных устремлениях. Но все же лучшая часть нас остается в заточении, поскольку мы не находим соответствующих путей для реализации. Истинный долг музыканта – указать один из этих путей слушателям»¹⁹.

В последние годы Мари Жаэль переживала, что слишком поглощенная работой, она ничего не предприняла для распространения своего учения. Из письма к ученикам: «Вне сомнения, я открыла истины, указывающие путь, по которому надо идти к совершенствованию наших умственных и физических способностей. Но как увеличить число последователей? Здесь мне нужны советы и помощь... Довольно страшно уйти из этого мира без уверенности в том, что все, открытое мною, воплотится в следующих поколениях. Я хотела работать для других. Необходимо, чтобы моя музыка продолжала свою жизнь в ваших душах и пальцах».

Труды, статьи, дневники, рабочие тетради Мари Жаэль содержат много ценного и полезного для современных исполнителей. Среди многочисленных томов об искусстве игры на фортепиано ее учение отличается сочетанием строго научного подхода с высокой духовностью. Система Мари Жаэль не навязывает ис-

¹⁹ Цит. по десятой главе кн.: Жаэль М. Музыка и физиология.

полнителю каких-либо ограничений, но, освобождая его интуицию, дает ему возможность полного погружения в мир музыки: «Красота и сила этого метода в том, что, категорически отрицая автоматизм, он придает большое значение развитию индивидуальности. Согласно Мари Жаэль, искусство, даже в индивидуальном его выражении, должно быть абсолютно сознательным. Все шаблонное, серийное исключается из области искусства и относится к не менее важной области индустрии. Каждое, даже самое незначительное движение должно быть воплощением творческой воли исполнителя. Нравственное же значение этой системы неизмеримо – это торжество разумной и созидательной силы»²⁰.

В заключение нам хотелось бы привести отрывок из рабочих тетрадей Мари Жаэль: «Наука о туше, позволяющая с полной силой проявиться музыкальной интуиции (исполнителя) – наука зарождающаяся. Артистическая интуиция не должна рассматриваться как редкое и исключительное явление, она во многом зависит от развития восприятия. Мои руки ничто иное, как сама музыка. Безгранично могущество музыки, объединяющей ограниченные пространства моих рук в одну резонирующую общность. Будущее за человеком высокого духа!»

КОРОТКО ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ СТАТЬИ

Пианист Ираклий Авалиани родился в Тбилиси, в 9 лет дал свой первый концерт и в 1968 г. окончил Тбилисскую музыкальную школу по классу Чернявской. По окончании Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (по классу проф. Власенко) в 1974 г. он начал активную концертную деятельность в СССР и за границей.

Вернувшись в Грузию, Авалиани продолжил совершенствование своего мастерства под руководством выпускницы Парижской и Брюссельской консерваторий, ученицы Лазаря Леви и Эдуардо Дель Пуэйо Этери Джакели, последовательницы метода Мари Жаэль, затем в течение ряда лет концертничал по всему СССР в качестве солиста Госконцерта.

Авалиани является одним из немногих известных пианистов, работающих по методу Мари Жаэль, продолжая традиции Альберта Швейцера, Эдуардо Дель Пуэйо и Дину Липатти. Обширный репертуар пианиста простирается от Скарлати до Скрябина, от романтизма – до современной музыки. Его собственные аранжировки отличаются технической сложностью и подтверждают репутацию музыканта как выдающегося пианиста.

С 1989 г. Авалиани живет в Париже и гастролирует по всему миру. Он преподает и ведет мастер-классы, а также входит в состав *Florilege Trio*. Его записи *Intermezzi & Trios* Брамса вошли в отобранный *Reader's Digest* набор записей, куда включены также исполнения *Carlo Maria Giulini*, *Aaffe Heynis*, *Wolfgang Sawallich*, *Janon Starker* и Венского симфонического оркестра.

²⁰ Из вступления члена Французской Академии Андре Зигфрида к монографии Элен Киенер о Мари Жаэль.

Альберт Швейцер

Воспоминания о Мари Жаэль

(из книги «Жизнь и мысли»)²¹

Глава II. Париж и Берлин. 1898–1899 гг.

...Под руководством Видора²², который теперь давал мне уроки бесплатно, я занимался на органе, а под руководством Ж. Филиппа, ставшего вскоре преподавателем консерватории, – на фортепиано. Одновременно с этим я был в учениках у Мари Жаэль-Траутман, гениальной ученицы и друга Ференца Листа, эльзаски по происхождению. Удалившись от концертов и концертных залов, где она короткое время сверкала звездой первой величины, Мари Жаэль посвятила свою жизнь исследованиям в области фортепианного туше. Этим исследованиям она пыталась дать физиологическое обоснование. Я был «подопытным кроликом», на котором она проверяла свою теорию и проводила эксперименты в содружестве с физиологом Фере. Сколь многим обязан я этой одаренной женщине!

²¹ Albert Schweitzer *Aus meinem Leben und Denken*, автобиография, 1931. Русский перевод: Альберт Швейцер. Жизнь и мысли. М.: Республика, 1996. Альберт Швейцер (1875–1965) – немецкий теолог, философ, музыкант и врач, лауреат Нобелевской премии мира (1952).

²² Шарль-Мари Видор (1844–1937) – французский органист, композитор, музыкальный критик. Неоднократно выступал с концертами в России. С 1891 г. профессор Парижской консерватории.

Швейцер познакомился с Видором в 1893 г., и с тех пор постоянно виделся с ним, приезжая в Париж на каникулы. Видор давал Швейцеру уроки игры на органе и настолько полюбил своего ученика, что изменил своим правилам и не возражал против того, чтобы он одновременно брал уроки игры на фортепьяно у пианиста Изидора Филиппа (1863–1958) и у Мари Жаэль. Швейцер всегда говорил, что Видор относился к нему как к сыну. Впоследствии Видор бывал у Швейцера в Гюнсбахе.

Видор издал вместе с Швейцером органные сочинения И.С. Баха (J.S. Bachs Orgelwerke, 1912–1914). Он написал предисловие к книге Швейцера о Бахе, где отмечает как исключительную его заслугу умение по-новому подойти к хоралам немецкого композитора, рассматривая их в связи с поэтическим текстом.

По ее теории, пальцы должны в максимально возможной степени чувствовать свою связь с клавишами. Пианист должен живо воспринимать и уметь контролировать все сокращения и расслабления мышц – от плеча до кончиков пальцев. Он должен научиться предотвращать любые произвольные и неосознанные движения. Следует отказаться от упражнений, нацеленных только на развитие беглости пальцев. Палец должен всегда «иметь понятие» не только о том движении, которое он намеревается совершить, но и о звуке, который он хочет извлечь. Хорошо звучащее туше выполняется максимально быстрыми и легкими нажатиями клавиш. Но палец должен чувствовать также и то, как он отпускает нажатую клавишу, позволяя ей вернуться в исходное положение. В процессе нажатия и отпускания клавиш палец совершает едва заметные вращательные движения, поворачиваясь либо внутрь (в сторону большого пальца), либо наружу (в сторону мизинца). Когда несколько клавиш нажимаются одна за другой и нажатия сопровождаются вращательными движениями в одном и том же направлении, соответствующие звуки и аккорды оказываются органически связанными.

Простая последовательность во времени перерастает, таким образом, во внутреннюю связь. Звуки, извлечение которых сопровождается вращательными движениями в разных направлениях, сохраняют свою обособленность. Так сознательными видоизменениями движений пальцев и руки достигаются одновременно и тонкая градация звучания, и нужная фразировка.

Чтобы обеспечить более тесную связь с клавишами, необходимо развивать в пальцах максимальную чувствительность к соприкосновению, и с повышением этой чувствительности пианист будет становиться все более восприимчивым к окраске звука и к колориту в целом.

Эту теорию руки, которая учится чувствовать и постигать, теорию, заключающую в себе так много правильных положений, Мари Жаэль доводила до крайностей, утверждая, что правильной тренировкой руки немusыкального от природы человека можно сделать музыкальным. Отправляясь от физиологии фортепианного туше, она хотела построить теорию, объясняющую сущность искусства как такового. Поэтому свои очень верные и важные наблюдения, касающиеся артистического исполнения туше,

она окутывала зачастую глубоко содержательными, но иногда – весьма странными рассуждениями, из-за чего ее исследования не получили того признания, которого они заслуживали.

Под руководством Мари Жаэль я полностью перестроил свои руки. Именно ей обязан я тем, что благодаря умело направляемой практике, занимавшей немало времени, становился все более полномочным хозяином своих пальцев – с большой пользой для моей органной игры. (Основные идеи Мари Жаэль лучше всего изложены в первом томе ее книги «Туше», написанной по-французски. В немецком издании этой книги я принимал участие в качестве анонимного переводчика).

Указания, получаемые мной от Филиппа, который придерживался традиционной фортепианной педагогики, также были необычайно ценными и защищали меня от односторонних крайностей метода Жаэль. Так как оба моих учителя были весьма невысокого мнения друг о друге, мне приходилось держать каждого из них в неведении о том, что я учусь также и у другого. Каких усилий стоило мне утром у Мари Жаэль играть в манере а-ля Жаэль, а днем у Филиппа – а-ля Филипп!

Мари Жаэль умерла в 1925 г. С Филиппом нас до сих пор связывает крепкая дружба, так же как и с Видором...

Список опубликованных работ Мари Жаэль

Книги

- Jaëll M. *La musique et la psychophysiologie*. Paris : Alcan F., 1896, VI-171 p.
- Jaëll M. *Le Toucher. Enseignement du piano basé sur la physiologie*. Leipzig, Paris : Breitkopf, Härtel, Costallat, 1899, 3 vol., 93 + 84 + 88 p., fig., mus.
- Jaëll M. *Le mécanisme du toucher: l'étude du piano par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactile*. Paris : Colin A., 1897, VIII-143 p., fig.
- Jaëll M. *L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques. L'éducation de la pensée et le mouvement volontaire, toucher musical, le toucher sphérique et le toucher contraire*. Paris : Alcan F., 1904, 172 p., fig.
- Jaëll M. *Les rythmes du regard et la dissociation des doigts*. Paris : Fischbacher, 1906, 180 p., fig.
- Jaëll M. *Un nouvel état de conscience: la coloration des sensations tactiles*. Paris : Alcan F., 1910, VIII-111 p., pl.
- Jaëll M. *La résonance du toucher et la topographie des pulpes*. Paris : Alcan A., 1912, XV-161 p., fig.
- Jaëll M. (Siegfried A., préf.) *La main et la pensée musicale*. Paris : P.U.F., 1927, VII-62 p., pl.
- Jaëll M. (Pottecher M., préf.) *Le toucher musical par l'éducation de la main: un nouvel enseignement artistique*. Paris, P.U.F., 1927, XVI-74 p., pl., portr. Textes choisis extraits des différents ouvrages de Marie Jaëll.

Статьи

- Jaëll M., Féré Ch. *L'action physiologique des rythmes et des intervalles musicaux*. In : *Revue scientifique*, 1902, vol. 18, 25, p.769-777.
- Jaëll M., Féré Ch. *Essai sur l'influence des rapports des sons sur le travail: de la seconde mineure la-si bémol et des intervalles successifs jusqu'à l'octave*. Paris : s. n., 1902, 20 p. Tiré à part des Comptes-rendus des séances de la Société de biologie, 12/07/1902.

Переводы на иностранные языки

- Jaëll M. (Schweitzer A., trad.) *Der Anschlag : neues Klavierstudium auf physiologischer Grundlag*. [Volume 1]. Leipzig; Paris : Breitkopf, Härtel, Costallat, 1899, 84 p., fig., mus.
- Jaëll M. (Lloret de Ballenilla J., trad.) *La musica y la psicofisiologia*. Madrid : impr. Del cuerpo del administracion militar, 1901, 175 p.
- Jaëll M. (Kromayer F., trad.) *Die Musik und die Psycho-Physiologie*. Strasbourg : Strassburger Dr.-u.Verl., 1905, VII-144 p.