

УДК 781.5

В.В. Максимов

ТРАДИЦИИ ИСПОЛНЕНИЯ МУЗЫКИ Ф. ШОПЕНА

Статья преследует цели показать, как жили и развивались традиции исполнения музыки Ф. Шопена, отметить вклад в мировую шопениану выдающихся пианистов. В статье отображены главные противоречия, заблуждения, ошибочные представления ряда исполнителей шопеновской музыки как следствие влияния эстетики той, или иной эпохи, а также из-за несовпадения творческих индивидуальностей с «миром Шопена».

Ключевые слова: Шопен, традиции, эпоха, интерпретация.

Искусство Ф. Шопена настолько сложное, многосоставное стилистическое явление, что многие исполнители его музыки сталкиваются с почти неразрешимыми задачами. От учеников Шопена (К. Микули, М. Гутмана, К. Дюбуа), от его современников остались воспоминания об игре самого мастера. Отсюда и вырисовывается музыкальный стиль Шопена как очень тонкое, своеобразное сочетание трех направлений – романтического, классического и виртуозного. Традиции исполнения музыки Шопена, с самого начала и поныне, преодолевают очень сложный, извилистый путь. Каждая эпоха вносит свои коррективы, исполнители шопеновской музыки выделяют чаще всего какую-то одну стилистическую сторону (да ещё с элементами преувеличения), таким образом, происходит искажение подлинного Шопена. Вместе с тем в любую эпоху мы отмечаем появление немногочисленных, но ярких личностей-пианистов, сумевших проникнуть в тайны славянской души польского гения. Ф. Лист и А. Рубинштейн – первые, кто исчерпывающе понимали всю глубину, сложность, богатство духовного мира Шопена. Традиции, идущие от самого автора, Листа, Рубинштейна в любую эпоху поддерживались и обогащались, хотя и с разным успехом, усилиями выдающихся пианистов разных стран. Значителен вклад музыкантов Польши, Франции, России, Китая... Тем не менее всегда существовали и живут сейчас ложные, односторонние трактовки шопеновской музыки – то слезливо-сентиментальные, то засушенные излишним академизмом, то сверкающие пустой виртуозностью. Процветание подобных трактовок не обходится, увы, без участия и поддержки непритязательного массового слушателя. Исполнитель воспитывает публику, а публика – исполнителя. Влияние здесь взаимное, но приоритет и ответственность лежат всё-таки на артисте, выходящем на сцену. Шопеновская музыка в её истинном незамутненном облике продолжает жить благодаря немногочисленным выдающимся исполнителям, сумевшим глубоко и всесторонне почувствовать, постичь мир Шопена.

Из чего же складываются традиции в музыкальном исполнительстве? Если композитор одновременно и исполнитель, то истоки традиции надо искать прежде всего в авторском исполнении. Огромную роль играют здесь и эстетические особенности эпохи. Со сменой эпох традиции меняют свою окраску, подчеркиваются те или другие аспекты в произведениях компози-

тора. (Верно заметил поэт П. Валери, что «смена эпохи... сравнима с изменением самого текста. То, что ценили больше всего от нас, возможно, ускользает – а то, что едва замечали, нас иногда странным образом трогает. Некоторые очаровательные сочинения приобретают глубину, другие становятся совершенно безвкусными») [1. С. 46]. На первый план выходит то, что ближе индивидуальности исполнителя. Многое зависит от потребности слушателей, а их потребности и ожидания диктуются временем, уровнем общей культуры...

О том, как играл сам Шопен, можно судить, как уже было упомянуто, по оставшимся воспоминаниям его учеников и современников. Все они отмечают в игре мастера тонкость туше, простоту фразировки, богатую градацию тихого звучания, полное отсутствие аффектации, красочное волшебство педали... Шопен очень редко прибегал к *ff*, ненавидел всяческие преувеличения. Во всем благородная сдержанность, отсутствие усилий, энергичность без грубости, хрупкость без жеманства... И, конечно, удивительное пение на инструменте, лежащее в основе его игры. Современники упрекали Шопена в недостатке громкости, в слишком тихом звучании. Музыкальный критик Ф. Фетис писал после первого парижского выступления Шопена в 1832 г.: «Его игра изящна, легка, грациозна, блеск и отчетливость замечательны, но он извлекает из своего инструмента мало звучности» [2. С. 215]. Но Шопен сознательно избегал больших залов и громоподобных звуковых эффектов. Он писал из Вены: «Здесь так привыкли к грохоту виртуозов... Я предвижу упреки, которые мне сделают журналы, тем более что дочь одного редактора безжалостно колотит по клавишам» [2. С. 215]. На предложение князя Лихновского предоставить ему более звучный рояль Шопен ответил, что инструмент не виноват, что это его манера играть.

Любопытно сравнить Шопена с его современником Ф. Листом. Если Лист (так же как и Н. Паганини) тяготел к большим аудиториям, к яркой театральности, к эффектам – в полном соответствии с романтической эпохой исполнительства, то Шопен, напротив, нуждался в интимной, доверительной обстановке, где можно высказывать на рояле самое сокровенное и дорогое. (Очень образно заметил пианист-профессор Н. Перельман: «Мазурка Шопена в современном свержзале, что солонка Челлини на футбольном поле») [3. С. 38]. Надо отдать должное проницательности Листа – он сумел услышать в музыке Шопена и драматизм, и остроту конфликта, и скрытую масштабность... Безусловно, Ф. Шопен не был типичен для исполнителей эпохи романтизма. И в этом одна из тайн его искусства. Он избежал всех болезней романтизма – театральной велеречивости, расплывчатости форм и т.д. В формировании Шопена как личности и художника главную роль сыграла, несомненно, польская народная стихия, затем музыкальная среда Парижа, итальянская опера (любимая Шопеном с детства), В. Моцарт, И.С. Бах. (Моцарт был для Шопена эталоном совершенства, а «Хорошо темперированный клавир» Баха сопровождал его до конца жизни). В шопеновском стиле отчетливо вырисовываются три ипостаси – романтизм, классицизм и виртуозность. При этом Шопен не уместается ни в одни эти рамки. Налицо тонкое сочетание трех составляющих вместе с непередаваемой словами «магией Шопена», доступной лишь немногим избранным. Ф. Лист определил

неуловимую сущность шопеновского искусства коротким польским словом *zal*, что близко немецкому *Sehnsucht* («томление»), а по-русски один из вариантов перевода – «нежная жалость, томительная тоска по Родине».

Уже при жизни Шопена в интерпретации его музыки стали проявляться ложные представления по всем трем направлениям. Часто можно было услышать псевдоромантического, псевдоклассического и псевдовиртуозного Шопена. (Забегая вперед, заметим, что эти ошибочные односторонние трактовки музыки Шопена продолжают жить и сегодня). В XIX в. устоялись взгляды на музыку Шопена как на романтизм с польским оттенком, пронизанный горечью эмиграции автора, ностальгией, теплыми воспоминаниями о детстве и юности на Родине... Шопен часто предстает в своей музыке страдающим, болезненным, слезливым и сентиментальным. Подчеркивался салонный характер его музыки, недооценивались его крупные сочинения. В «Обзрении всеобщей истории музыки» И. Шлютера, изданной в 1866 г., читаем: «В концерте и в сонате Шопен, этот классический салонный композитор, конечно, уступает прежним композиторам...» [4. С. 201]. Артур Рубинштейн вспоминал, что уже в конце XIX в. «Шопена играли длинноволосые пианисты, закатывая глаза. Дамы вздыхали: как романтично!» [5. С. 78]. Пианист А. Боровский отмечал: «С горячностью и преувеличениями, свойственными молодости, мы считали музыку Шопена устаревшей, старомодной, заурядной, слащавой, короче – банальной... Мы покидали Шопена ради другого, чуждого Шопену мира» [5. С. 78]. Польский писатель Г. Сенкевич считал Шопена чуть ли не декадентом.

Но в XIX в., к счастью, были немногие музыканты, которые сумели разглядеть подлинного Шопена, во всей его неоднозначности, уникальности, глубине. В одной из своих критических статей Р. Шуман пророчески провозгласил Шопена гением. Неоценима заслуга в сохранении «настоящего» Шопена для потомков Ф. Листа и Антона Рубинштейна (Рубинштейн, имея в своем репертуаре почти всю мировую пианистическую литературу, больше и чаще всех исполнял произведения Шопена).

Разнообразные, во многом противоположные представления о музыке Шопена пришли к началу XX в. В противовес ложноромантическому пониманию Шопена стали отдавать предпочтение старинной классике и современной музыке. Но шопеновская муза, в ее истинном облике, продолжала жить благодаря выдающимся музыкантам, таким как И. Гофман (с чуть виртуозным уклоном) и А. Корто (ярко романтическая трактовка Шопена). Во Франции К. Дебюсси учится на этюдах Шопена. На родине композитора, в Польше, К. Шимановский провозглашает «второе открытие» Шопена как государственную задачу. В 30-е гг. XX в. польские музыканты публикуют книги, статьи, посвященные проблемам исполнения музыки Шопена. Вот некоторые из них: И. Падеревский «Артистическая и одухотворенная интерпретация Шопена», А. Михаловский «Как играл Фридерик Шопен», «Как следует и как не следует понимать Шопена», З. Джевецкий «О вольностях в интерпретации Шопена», «Как следует играть Шопена». (Отметим также изданную в Париже книгу А. Корто «Аспекты Шопена»). Известна целая плеяда польских пианистов, разных по индивидуальностям, но единых в стремлении максимально передать в своем исполнении дух Шопена. Это

И. Падеревский, И. Гофман, Арт. Рубинштейн, И. Сливинский, А. Михаловский, Г. Штомпка, С. Шпинальский, Я. Эккер, Г. Черны-Стефаньска, Б. Хессе-Буковска, В. Мацишевский, З. Джевецкий и др. З. Джевецкий утверждал, что установить критерии шопеновского стиля очень трудно, или даже невозможно, но есть характерные особенности его музыки, высказывания самого автора, свидетельства его современников, учеников, образцы великих шопенистов – это может служить правильным ориентиром. «Ближе к Шопену те, кто не злоупотребляет музыкой Шопена для показа виртуозности; кто не навязывает Шопену слезливую чувствительность и болезненный сентиментализм; кто показывает вокальность мелизмов, естественность и простоту, умеренность *tubato*, певучесть каждой музыкальной фразы; кто избегает рекордных темпов и не переходит естественных границ фортепианного звука...» [2. С. 198]. Выдающимся исполнителем музыки Шопена был Артур Рубинштейн. Он подчеркивал, в частности, основополагающее значение польского периода в жизни Шопена для понимания его музыки. Рубинштейн также отмечал у современных пианистов хорошую техническую сторону, но отсутствие ключа к «магии Шопена».

Русская шопениана – это особая, богатая своими достижениями и типичными заблуждениями страница. Конечно, было множество, как и во всем мире, пианистов, изображающих Шопена, одни – любимцем сентиментальных дам, страдальцем, другие эффектным сверкающим виртуозом и т.п. Но здесь же, в России, где серьезные мыслящие музыканты всегда ставили в музыке превыше всего благородство, чистоту чувства, вокальность, глубину, отторжение пустой виртуозности – сохранялось и развивалось верное понимание шопеновского мира. Еще М.И. Глинка не устал подчеркивать свое родство с музыкой Шопена. Роль же Антона Рубинштейна в сохранении всего истинного в музыке Шопена вообще бесценна... Здоровые, полнокровные, верные духу Шопена традиции жили в исполнении русских композиторов-пианистов – А. Лядова (тонкость красок, изящество), А. Глазунова (с подчеркиванием полифоничности), раннего А. Скрябина (нервность, хрупкость), С. Рахманинова (эпическая суровость, аскетичность)...

В 1927 г. в Варшаве состоялось знаменательное событие – I Международный конкурс пианистов им. Ф. Шопена. Победу на нем завоевал ученик выдающегося русского пианиста К. Игумнова Л. Оборин. Молодой пианист поразил К. Шимановского верным чувством шопеновской музыки. Л. Оборин сумел избежать в своей трактовке декоративной виртуозности, ложной масштабности, эмоциональных преувеличений. В его игре слышались лирическое очарование, ясность, совершенство формы. В воспитании российских шопенистов велика роль К. Игумнова и Г. Нейгауза. Они вырастили целую плеяду ярких, разных по почерку, но верных духу Шопена исполнителей. Я. Флиер, Г. Гинзбург, С. Рихтер, Э. Гилельс, Я. Зак, Э. Гроссман, С. Нейгауз, Б. Давидович, Н. Штаркман и др. – все они стали гордостью мировой шопенианы.

Выдающиеся шопенисты старшего поколения были озабочены частыми искажениями Шопена. К. Игумнов делил исполнителей Шопена на две категории – «молодые девицы», играющие чувствительно, жеманно, и «бравые

виртуозы», формально озвучивающие текст, с блестящей техникой, с пафосом, играющие Шопена, как Листа.

Особое место в исполнительской шопениане занимал ярко романтический, вдохновенный и по-рыцарски мужественный В. Софроницкий. Первым учителем его был замечательный польский пианист и педагог А. Михаловский. Будучи прекрасным исполнителем музыки Шопена, он, безусловно, во многом, открыл тайны понимания шопеновского мира своему талантливому ученику. Я. Зак, боготворя искусство В. Софроницкого, писал о его игре: «При строгой, чеканной отточенности формы, его игра вдохновенно импровизационна. Музыка под его пальцами каждый раз как бы заново рождается, одухотворенная и трепетная... Гордое, свежее, очищенное от пыли и штампов искусство... Это художник точных и возвышенных намерений и страстного творческого их воплощения» [2. С. 200].

Варшавские конкурсы им. Шопена стали традиционными, они по-прежнему выявляли одаренных молодых музыкантов, интересно, по-разному исполняющих Шопена. После Второй мировой войны в обществе появились настроения разочарования, скептицизма. В музыкальное исполнительство пришли обостренные контрасты, резкость. Изменяется отношение к звучанию фортепиано, поменялось представление о красоте звука. На фортепиано стали меньше петь. Это отмечал и Артур Рубинштейн [5. С. 90]. Л. Оборин, будучи уже членом жюри шопеновского конкурса, с горечью отмечал одно-стороннее слышание Шопена у конкурсантов, потерю изящества, интимности, благородства... Г. Нейгауз сетовал, что «интеллект, конструктивные элементы порой ценятся выше, чем непосредственное чувство» [6. С. 235]. Он же считал, что «современному молодому пианисту куда легче хорошо сыграть прелюдию и фугу Шостаковича или сонату Прокофьева, чем, например, баркаролу Шопена» [6. С. 235]. Все это, несомненно, диктовалось временем – технический прогресс, притупление слуха и непосредственности эмоций, влияние современной музыки и т.д. В. Ландовска писала, что если бы Шопен оказался в XX в., он «с изумлением услышал бы, как много бесполезной силы, пыла и дурного вкуса расточают исполнители его музыки» [2. С. 217].

И сегодня еще в исполнении шопеновской музыки есть рецидивы салонного, слащавого сентиментализма («псевдоромантизма»), но гораздо чаще встречается чрезмерный, сухой академизм («псевдоклассицизм»). Почти ушла из исполнительской практики в прошлое магия шопеновского туше, педали, *rubato*... Появилась пугающая «стандартизация» – много одинаковых, безликих исполнений.

История музыкальных трактовок – вещь сложная и в чем-то таинственная, не всегда поддающаяся логическому анализу. Ведь прогресс в искусстве не идентичен техническому прогрессу, развитию цивилизации. (Не можем же мы, к примеру, считать Рафаэля или Моцарта менее зрелыми явлениями в искусстве...) Несомненно одно – сейчас трудно услышать в таком количестве настоящих шопенистов, чем это было раньше. Одной из весомых причин следует считать снижение духовного уровня слушателей, что, увы, наблюдается во всем мире. Но исполнитель и слушательская аудитория взаимовлияют, взаимовоспитывают друг друга... В центре интересов широ-

кой публики все большую роль играют пиар, звездная раскрутка, гламур; масс-культура и поп-культура завоевывают все больше культурное пространство... Неуютно в таких обстоятельствах шопеновской музыке! Но, справедливости ради, признаем, что и в наше непростое для музы Шопена время есть хоть и не мировые гениальные величины, но просто серьезно мыслящие пианисты, ориентированные в исполнении Шопена на глубину, разумное следование всем лучшим традициям и не идущие на поводу у невзыскательного слушателя. Назовем некоторых из них – Е. Кисин, Н. Демиденко, Ф. Кемпф, Л. Генюшас, Юнди-Ли, Фу-Цонг, Р. Блехач, К. Цимерман, П. Леховский, Ю. Авдеева и др.

Если история человечества протекает волнообразно, то есть надежда на оптимистическое будущее, когда исполнительская шопениана ещё даст миру великих пианистов, достойных гения Фридерика Шопена.

Литература

1. *Гильбурд Г.И.* Исполнительство – искусство интерпретации: учеб. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. 1991. 76 с.
2. *Шопен, каким мы его слышим* / сост.-ред. С.М. Хентова М.: Музыка. 1970. 310 с.
3. *Перельман Н.* В классе рояля. Л.: Музыка. 1975. 64 с.
4. *Шлютер И.* Обзорение всеобщей истории музыки. СПб., 1866. 227 с.
5. *Хентова С.М.* Артур Рубинштейн. М.: Сов. композитор. 1971. 160 с.
6. *Нейгауз Г.Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Сов. композитор. 1983. 526 с.
7. *Кремлев Ю.* Фридерик Шопен. М.: Музгиз. 1960. 703 с.
8. *Розенов Э.К.* Статьи о музыке. М.: Музыка. 1982. 271 с.
9. *Коган Г.* Избранные статьи. М.: Сов. композитор. 1972. 266 с.
10. *Цыпин Г.М.* Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. М.: Интерпракс, 1994. 374 с.
11. *Мильштейн Я.И.* Вопросы теории и истории исполнительства. М.: Сов. композитор. 1983. 262 с.
12. *Хитрук А.* Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. М.: Классика-XXI. 2007. 316 с.