УДК 94 (477)/475

ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ І.Я. ПАДЕРЕВСЬКОГО ТА ПОЛЬСЬКИХ ПІАНІСТІВ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ШОПЕНІАНИ

Троць Л.М., викладач фортепіано
Луцький педагогічний коледж

Фурсік Л.І., викладач фортепіано
Луцький педагогічний коледж

У статті описуються сучасні підходи до дослідження проблеми Шопенівських творів, які користуються заслуженою популярністю в професійному середовищі. Відзначено, що, втілюючи досягнення великих майстрів минулого, твори Ф. Шопена посідають одне з перших місць серед сучасників, саме тому наголошено, що сучасні піаністи мають можливість вирішити найважливіші стильові проблеми. Доведено, що звернення до мистецтва сприяє подоланню стереотипів сучасної виконавської Шопеніани і подальшому стилістичному оновленню.

Ключові слова: *художній образ, художньо-образне мислення, інтонаційна теорія, музичне мистецтво, культура, загальномистецький, духовний розвиток особистості, засоби виховання, музика.*

В статье описываются современные подходы к исследованию проблемы Шопеновских произведений, пользующихся заслуженной популярностью в профессиональной среде. Отмечено, что, воплощая достижения великих мастеров прошлого, произведения Ф. Шопена занимают одно из первых мест среди современников, именно потому отмечено, что у современных пианистов есть возможность решить важнейшие стилевые проблемы. Доказано, что обращение к искусству способствует преодолению стереотипов современной исполнительской Шопенианы и дальнейшему стилистическому обновлению.

Ключевые слова: *художественный образ, художественно-образное мышление, интонационная теория, музыкальное искусство, культура, общехудожественный, духовное развитие личности, средства воспитания, музыка.*

Trots L.M., Fursik L.I. PERFORMING STYLE I.YA. PADEREVSKY AND POLISH PIANIST IN THE CONTEXT OF THE WORLD CHOPINIANA

The article describes the modern approaches to the research of the problem of Chopin works, enjoying a well-deserved popularity in a professional environment. It is noted that, in realizing the achievements of the great masters of the past, the works of F. Chopin occupy one of the first places among contemporaries, precisely because it is noted that contemporary pianists have the opportunity to solve the most important stylistic problems. It is proved that the appeal to the art contributes the overcoming of the stereotypes of modern performer Chopiniana and the further stylistic renewal. It has been proved that intonational expressiveness in Polish pianists occurs quite often and becomes an essential part of the performing style, this manner of intonation is organically embodied in execution. To achieve the purpose of the publication of this article, the most important features of the Polish performer Chopiniana were formulated based on the analysis of sound recordings. The genesis of pianism and Paderevsky's pedagogical system were studied. The phenomenon of Paderevsky's tempo rubato in his Chopin recordings, as well as in his own piano works, and the influence of Polish pianists in the formation of culture are determined. The article noted that even the time when records of Paderevsky will enjoy a well-deserved popularity in a professional environment is still ahead. Contemplating the achievements of the great masters of the past, among which the interpretations of Paderevsky's work of Chopin occupy one of the first places, modern pianists will be able to solve the most important stylistic problems. The appeal to the art of Paderevsky contributes the overcoming of the stereotypes of modern performer Chopiniana and its further stylistic renewal.

Key words: *artistic image, artistic-figurative thinking, intonational theory, musical art, culture, general artistic, spiritual development of the person, means of education, music.*

Ієрархія Шопенівського світу вимагає від виконавця ідеального розуміння її законів, оскільки порушена навіть у дрібницях, вона стає спотворенням духу музики. Дуже точно про це говорить Лев Оборін: «Геній смаку Ф. Шопен вимагає від виконавця відчуття міри і пропорції. Найменше відхилення одразу відчутно і непоправно, бо пропорції вивірені з точністю аптекарських ваг» [9]. Гармонія очевидна і невловима – ще одна пара протилежностей, що творить Шопенівський світ і визначає його особливості.

Ідеалом досконалості для Ф. Шопена був В.А. Моцарт. На стилістичний і духовний зв'язок В.А. Моцарта і Ф. Шопена вказували відомі музиканти різних країн: «Шуман говорив: якби зараз жив Моцарт, він написав би концерти Шопена», – пише Г. Нейгауз у своєму нарисі про Ф. Шопена. А. Жид, згадуючи Ф. Шопена, пише про «сприйняття

щастя, близького до Моцарта». Справді, Ф. Шопен не тільки завжди щиро захоплювався музикою В.А. Моцарта, а й сам виявляв не тільки творчий, але й особистісний свій зв'язок з ним. Незвичайний мімічний дар Шопена мимоволі змушує згадати відомий фільм Мілоша Формана «Амадеус»! Що стосується стилістичної спрямованості Шопенівської музики, то в цьому сенсі показовими є слова Артура Рубінштейна: «Шопен зараховував багатьох романтиків до своїх друзів. У мистецтві, однак, він тримався від них на відстані. У романтиків Ф. Шопена дратувала неприкритість емоцій, літературність, хворобливість; всьому цьому він протиставляв бездоганну дисципліну, чистоту музичного змісту і норми класичного мистецтва. Автор 24 етюдів, 24 прелюдій, 4 балад і 4 скерцо він не дав своїм творам жодного програмного заголовка» [7].

Музика Шопена не терпить об'єктивності тією ж мірою, в якій не терпить суб'єктивності. Кожна національна школа знаходить у Шопена свою гармонію, свою міру балансу між полюсами, свою ієрархію. Умовно кажучи, європейці (крім французів) грають Шопена як Моцарта, а музиканти – як Чайковського, який уособлює гармонію світової музики. Поляки ж, як географічно, так і культурно перебуваючи в центрі, безпомилково, на наш погляд, потрапляють у Шопенівський стиль. Ян Клечінський у своїй лекції про Шопена каже: «Важливим посібником для нас є та обставина, що ми – співвітчизники Шопена. Тоді як іноземець з працею мусить продиратися через незайманий ліс невідомого йому світу, ми одразу (наприклад, у полонезі або мазурці) потрапляємо на справжню дорогу» [7].

Що ж виділяє польських піаністів у сузір'ї світової Шопеніани? У передмові до книги «Як виконувати твори Фредеріка Шопена» А.В. Засимова порушує проблеми європейських та вітчизняних поглядів на інтерпретацію Шопена, висловлює думку, що в Європі грають «вільніше, не соромлячись підкреслити всю чуттєву красу і примхливу мінливість настрою» [2], тоді як за сьогоденною шкалою визнається велика строгість і «об'єктивність». У різних країнах Європи стиль виконання творів Фредеріка Шопена, як і стиль самих шкіл, дещо різний, але в низці авторитетних країн схиляються до строгості прочитання, під якою мається на увазі ритмічна строгість, вірність нотному тексту, емоційна стриманість. Серед піаністів, що становлять європейську Шопеніану, слід відзначити А. Мікеланжело, В. Гізекінга, А. Фішер, І. Унгаро, Д. Ліпатті. У числі багатьох інших європейських піаністів вони не так прагнули «підкреслити чуттєву красу» Шопенівської музики, скільки з найвищим ступенем об'єктивності втілити нотний текст, за яким відкривається краса творів Шопена. Водночас ми навмисно не включили до цього списку піаністів французької школи, оскільки, ймовірно, висновок про вільну інтерпретацію Шопена в Європі виник саме завдяки французам. В. Янков, учень Маргарет Лонг, говорить у своєму інтерв'ю, що твори Фредеріка Шопена у Франції «виконують з великою фантазією. Його вважають романтиком» [3]. Далі Янков висловлюється про польських піаністів, що грали в 1949 році в Парижі: «Залишилося враження академічного, емоційно стриманого трактування як типового для польської школи». М. Лонг наголосила, що потрібно знайти те, що було втрачено. Ймовірно, вона мала на увазі занепад польської культури в роки окупації країни [3]. М. Лонг не випадково оцінила польську манеру як академічну, надмірно суху, оскільки інтерпретація творів Фредеріка Шопена французами багата дрібними нюансами, їхня фраза вишукана і невловима подібно до аромату французьких парфумів. Не можна сказати, що французькі піаністи грають Шопена відверто вільно – Самсон Франсуа або Паскаль Вуайон знаходять особливу, французьку міру свободи, що не виходить за рамки смаку. Їхня манера гри – витончена, шляхетна і колористична, позбавлена однак слов'янського тепла, дещо «офіційна». На наш погляд, така манера виконання Фредеріка Шопена більш підходить до музики Дебюссі.

У другій половині XX століття в рамках світової Шопеніани висуваються піаністи Латинської Америки. Їхнє трактування творів Шопена можна назвати дуже вільним. Такі музиканти, як Нельсон Фрейр і Серджіо Тьемпо, дозволяють собі виходити за межі європейських стандартів ступенів відхилень. Марта Аргеріх, однак, граючи на Шопенівському конкурсі 1965 року, знаходить ту «золоту середину», що врівноважує емоційне і раціональне в зв'язку з Левом Оборіним. Можливо, таке поєднання виникло завдяки різним впливам вчителів Марти Аргеріх, Клаудио Аррау з їхньою душевно натхненною манерою гри «генія досконалості». Надалі Аргеріх стала схилятися до більш вільного, часом навіть самовільного читання Фредеріка Шопена, більш організовуючи інтерпретацію своєї стихійною емоційністю та творчою інтуїцією, ніж розумом і почуттям смаку. Оборін, навпаки, в своєму прочитанні Шопена став сухішим і академічним.

Розмірковуючи про вітчизняних виконавців Шопена, зіштовхуємося з певними

протиріччями. Авторитет піаністів у світовій Шопеніані безпрецедентно високий: Україна дала величезну кількість лауреатів та дипломантів Варшавського конкурсу ім. Шопена. Разом з тим, згадуючи твори Ф. Шопена у виконанні В. Софроницького, А. Енсіна, С. Нейгауза, Г. Соколова, П. Єгорова. Е. Вірсаладзе, переконуєшся, що статистика шопенівського конкурсу – не єдиний показник високого рівня Шопеніани в країні. Розіна Левіна, безумовно, володіла і передала своїм учням вітчизняну школу, крім Вена Клайберна, виховала двох американських лауреатів конкурсу Шопена – Гаррика Олсона й Едуарда Ауера, гра яких відрізнялася (в період виступу на конкурсі) класичною стрункістю, благородним інтонуванням і витонченою емоційністю.

Порівнюючи записи вальсів росіян Б. Давидовича з вальсами Р. Смендзянкі, або четверту баладу С. Нейгауза з четвертою баладою Ф. Циммермана, на наш погляд, першість у сенсі чистоти стилю буде на боці поляків. У творах Ф. Шопена російських піаністів є щось панське, задушевне, слов'янська теплота і виразність інтонування виходять найчастіше на перший план, залишаючи стрункість і пропорційність на другому.

Інтонаційна виразність зустрічається досить часто і стає істотною частиною виконавського стилю, ця манера інтонування органічно втілюється у виконанні П. Чайковського, С. Рахманінова, Н. Метнера. Інший не менш важливий складник – звук. Як правило, він більш щільний, насичений, співучий, ніж звук акуратних європейців. Подібний звук хороший для Бетховена, С. Рахманінова чи Й. Брамса, однак більшої невідповідності Шопенівському стилю, ніж потужний сталевий звук Е. Гілельса в першій баладі, важко собі уявити. І нарешті, серед піаністів поширеним явищем став «Шопен віртуозів» – тип інтерпретації, на який вказує К. Ігумнов як на одну з крайнощів шопенізму [5]. «Шопен віртуозів» – це Шопен Гілельса, Ріхтера, Флієра, Султанова, Серебрякова; він рідко з'являється в колі польських шопеністів, хоча серед поляків такий тип можна виявити в грі А. Харасевича. Пригадується застереження З. Джевецького: «Жодного такту без музики, жодної фрази для зовнішнього ефекту, показу віртуозності» [6].

Шопенівське мистецтво зрозуміле всім і водночас є глибоко національним. У такому контексті особливий рельєф набуває Шопеніана видатного польського музиканта І.Я. Падеревського. Польський піаніст був не тільки видатним виконавцем музики Ф. Шопена, а й редактором Шопенівських творів, педагогом, інтерпретатором творів Ф. Шопена на своїх уроках. Власні фортепіанні твори можуть також додати важливі штрихи до портрета І.Я. Падеревського-шопеніста, оскільки зберігають у собі відбиток його виконавського почерку [9].

За всієї технічної недосконалості дисків із записом гри І.Я. Падеревського все ж є можливість судити про величезне багатство звучання рояля під пальцями піаніста, про невичерпне розмаїття його туше. Звукова палітра польського майстра найтіснішим чином пов'язана з образним ладом виконуваних творів, його туше різноманітне тією мірою, якою різноманітний характер музичного матеріалу. Так, наприклад, мазурка a-moll виповнюється проникливим тоном, тоді як у полонезі As-dur звучання рояля потужне, насичене, подібно ораторській мові [8].

Вступ в етюді a-moll op. 25 № 11, з авторськими вказівками Lento і piano, виповнюється рішучим ясним звуком і всього лише трохи повільніше подальшого Allegro con brio. Характер звуку, динаміка і темп створюють образ рівною мірою, однак саме туше першого звуку дає ефект несподіванки і категоричності.

Говорячи про піаніста польської фортепіанної школи, ми використовували такі визначення манери їх інтонування, як теплота і проникливість, людяність у поєднанні з класичною стрункістю, благородством і відсутністю солодкуватості. Грі І.Я. Падеревського подібні якості були властиві надзвичайно, підтвердження чому можна знайти практично в кожному його запису. Поряд з цим інтонування І.Я. Падеревського можна було б назвати салонним. Салонність інтонації постає комплексом характеристик, головні з яких – висока міра смаку, благородство, шарм, легка недбалість, вишуканість і особлива теплота, довірливість проголошення. Салонне інтонування зобов'язане своєю появою у виконавській практиці культурі романтичного салону. Камерність, невимушеність, блискуча легка віртуозність, грацiозність, витонченість – все це сформувало особливу манеру гри, породило те, що можна назвати салонною інтонацією. Салонна інтонація балансує на межі легковажності і благородства, театральності і щирості. Для поляків, а особливо для Ф. Шопена, характерний баланс слов'янського і західноєвропейського, який послужив благодатним ґрунтом, який проростив неповторну Шопенівську інтонацію [10].

Найважливішим елементом нотного тексту для І.Я. Падеревського стають артикуляційні ліги. Піаніст ставиться до них з великою дбайливістю, кожен мотив або фраза стає частиною мелодійного опові-

дання. І.Я. Падеревський мислить артикуляційні ліги як ланки одного ланцюга.

Виконанню І.Я. Падеревського властива концертність. Навіть ті записи, які були зроблені в Шоп-Воввоп, у домашніх умовах, передають яскраву концертність артиста, який звик до великих залів. Виражається це не однією тільки динамікою. Ясна благородна подача, величний, ставний ритм створюють гіпноз концертності, властивий трактуванням І.Я. Падеревського, і дивним чином виходить від його гри навіть у самих затаєних тактах Шопенівських мазурок. Момент концертності відрізняє гру І.Я. Падеревського від інтерпретацій піаністів «Шопенівської гілки». Лінія ця у виконанні творів Ф. Шопена буде продовжена його учнями і послідовниками [10].

І.Я. Падеревський-композитор, безумовно, зазнав впливу свого великого співвітчизника. Як і Ф. Шопен, у своїх фортепіанних мініатюрах він розробляв жанри польської народної музики. Серед його творів мазурки, ноктюрни, краков'яки, полонези. На відміну від Ф. Шопена, І.Я. Падеревський давав своїм творам і програмні заголовки, що було цілком у дусі часу. Інтонаційна природа музики І.Я. Падеревського, як і у Ф. Шопена, сходить до польського народного мелосу. Чарівність салонності у фортепіанних мініатюрах виходить від власної виконавської манери І.Я. Падеревського, зумовленої середовищем побутування його виконавського мистецтва – романтичним салоном [7].

Звертається І.Я. Падеревський і до жанрів клавішної музики XVII – XVIII століть. Серед його творів – Гавот, Менует, Сарабанда. Своєрідність п'єс І.Я. Падеревського – в поєднанні старовинних і сучасних автору елементів гармонійної мови, в зверненні до специфічних для старовинної музики типів фактури. Стиль І.Я. Падеревського виразно проступає крізь стилістику XVIII століття, зокрема в тонкому застосуванні tempo rubato [12].

Пасаж в обох руках, завершальна побудова, дробиться ритмічно – на останню частку композитор пише Квінтоль замість Квартоль. Виникає ефект прискорення. У цьому типовому для І.Я. Падеревського прийомі проявляється почерк піаніста-віртуоза. У своїх творах І.Я. Падеревський рідко використовує слово ruhato. Як правило, прийом вкраденого часу виписаний ним у нотному тексті або виражений будь-якими іншими ремарками. Але іноді, як у п'єсі «Увечері», І.Я. Падеревський все ж вдається до вказівки rubato, доповнюючи un poco pin moto. Така ремарка поміщена автором над основною темою п'єси. У цьому разі вона має на увазі ruhato пов'язаного типу. Музичний зміст шопенівських мазурок, без сумніву, виходить за межі цього жанру. У виконанні Мазурки fis-moll І.Я. Падеревського ми чуємо безліч різних емоційних відтінків. Музика крайніх розділів Мазурки постійно змінює свій характер: гордовита хода змінюється сентиментальним сумом, приреченість приходить на зміну граціозності. І.Я. Падеревський, граючи нюансами настрою, немов додає у нотний текст улюблені їм і поширені в його власних творах ремарки. Серед них, без сумніву, – grazioso. Tempo rubato застосовується піаністом не скрізь і не однаково [11].

Редагуючи Шопенівські твори, І.Я. Падеревський уважно слідував найважливішим аплікатурним принципам Шопена, серед яких:

– виявлення індивідуальної своєрідності кожного пальця;

– беззвучна підміна пальців на одному звуці для збереження legato;

– підкладання і перекладання пальців для збереження legato;

– застосування першого пальця на чорних клавішах;

– ковзання першого пальця з чорної клавіші на білу;

– виконання мелодійних ходів першим пальцем;

– застосування зворотних позицій, в яких перший палець підкладається під другий [13].

Дотримання стилю авторської аплікатури об'єднує принципи Падеревського-редактора зі ставленням до нотного тексту К. Мікулі, учня і прямого спадкоємця шопенівської традиції.

І.Я. Падеревський вважав за краще об'єднувати в одній аплікатурній позиції те, що у Ф. Шопена розбивалося на кілька. Піаніст «аплікатурно переосмислював» Шопенівську фактуру з урахуванням більш важкої і глибокої клавіатури сучасного рояля, а також з урахуванням акустики великого концертного залу [14].

Уявити собі світову фортепіанну культуру без І.Я. Падеревського неможливо. Виконавський стиль піаніста увібрав в себе найважливіші риси польського піанізму, успадковував традиції Т. Лешегіцького, зазнав впливу мистецтва А. Рубінштейна. Завдяки видатним виконавським якостям і широкій концертній діяльності І.Я. Падеревський на початку XX століття справив великий вплив як на сприйняття музики Ф. Шопена, так і на характер її виконання. Його вплив урвався після смерті І.Я. Падеревського через зміни естетичних установок у виконавському мистецтві, а також з політичних причин.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Алексієвець Л. Польща: шляхом відродження державної незалежності 1918–1939. Тернопіль, 2002. С. 98.

2. Бортняк А. Славетний земляк із Поділля. Вінничина. 2000. № 178–179. С. 6.

3. Бриггс Э. Европа нового и новейшего времени с 1789 года и до наших дней. Москва, 2006. С. 303.

4. Верещагіна О. Подолянин І.Я. Падеревський – визначний польський політичний діяч. Наукові записки ВДПУ імені М. Коцюбинського: зб. наук. праць. Вінниця, 2009. Вип. 7. С. 99–104.

5. Грабовський В. А світ цей музикою зветься. Урядовий кур'єр. 2002. 15 червня.

6. Жуковський А., Субтельний О. Нарис історії України. Львів, 1991.

7. Казмірчук М. Ігнацій Падеревський – фундатор дипломатії другої Речі Посполитої. Вісник студентського наукового товариства інституту історії, етнології і права. Вінниця, 2006. Вип. 7. С. 238.

8. Колесник В. Відомі поляки в історії Вінничини: Біографічний словник. Вінниця: ВМГО «Розвиток», 2007. С. 468–472.

9. Ллойд-Джордж Д. Правда о мирных договорах. Москва, 1957. Т.1. С. 271.

10. Макарчук С.А. Этносоциальное развитие и национальные отношения на западноукраинских землях в период империализма. Львов, 1983.

11. Никольсон Г. Как делался мир в 1919 г. Москва, 1945. С. 173–174.

12. АКТУ і dokumenty dotyczące sprawy granic polski na konferencji pokojowej w Paryżu 1918–1919. Paryż, 1920, 1926.

13. Arciwum polityczne Ignacego Paderewskiego. Wrocław, 1974. T 2.

14. Bartoszewicz J. Znaczenie polityczne kresow wschodnich dla Polski. Warszawa, 1924. 15. Czubinski A. Walki o granice wschodnie Polski w latach 1918– 1921. Opole, 1993.

15. Roszkowski W. Historia Polski. 1914–1900. Warszawa, 1992.

16. Психологія музичної діяльності: Теорія і практика: навч. допомога. / Д.К. Кірнарська, Н.І. Кіященко, К.В. Тарасова та ін. Під ред. Г.М. Ципіна. М.: Видавничий центр «Академія», 2003. 368 с.

17. Рубінштейн А.Г. Літературна спадщина. У 3-х т. Т. 1: Статті. Книги. Доповідні записки. Речі. М.: Музика, 1983. С.110–162.