

Розділ 2



Мистецтво ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

УДК 78.071.2 : 786.2

Виталий Данилов

«ШОПЕНОВСКИЙ МОДУС» ПИАНИЗМА В РЕАЛИЯХ СОВРЕМЕННОЙ КОНКУРСНОЙ ПРАКТИКИ

В фортепианной педагогике уже давно сложился тот репертуар, на котором воспитываются и обучаются музыке юные дарования. Он базируется на трёх основных составляющих: «полифонии», квинтэссенцией которой для нас является музыка Баха; «классической сонате», с особым блеском воплощённой Гайдном, Моцартом, Бетховеном; и «пьесе», представляющей, как правило, романтическое направление¹. На примере множества учебных программ (в частности, конкурсных), можно легко убедиться в том, что основанная на этих «трёх китах» практика освоения музыкального наследия прошлого выдержала проверку временем и стала для пианистов многих поколений аксиомой. Подобная избирательность в отношении педагогического репертуара вполне целесообразна, поскольку отражает основные параметры той мощной исполнительской традиции, которая до настоящего времени функционирует в культуре как магистральная. Приобщаясь к классико-романтическому наследию, ученик не только получает необходимое для «заучивания» количество опусов, но и ус-

¹ Кроме того, существует отдельная область так называемой технически ориентированной литературы и упражнений, которая не входит в данную классификацию, так как является инструктивной.

ваивает существующую в фортепианном искусстве неписаную иерархию «брендов».

Среди авторов «фортепианных пьес» одно из самых почётных мест занимает Шопен. На это указывают несколько факторов. Во-первых, рекордная популярность музыки великого польского композитора по сравнению с фортепианными сочинениями других авторов. (Правда, в данном случае речь идёт не об учебном репертуаре, а о популярности вообще). То есть Шопена *хотят* слушать. Во-вторых, его произведения *хотят* играть, и всегда охотно играют, когда это получается. Многие педагоги были бы рады включить музыку Шопена в программы своих учеников при достаточной подготовленности с их стороны. И, в-третьих, несмотря на то, что сочинения Шопена *хотят* слушать и *хотят* играть, очень часто его произведения ещё и *побаиваются* брать в программу (или давать ученикам), поскольку иметь дело с этим автором – вопрос большой деликатности.

Благодаря своей популярности музыка Шопена накладывает на юного интерпретатора (и его педагога) особую ответственность, сопряжённую с личным риском. В наибольшей степени этот риск обнаруживается в тот период профессионального становления ученика, когда он лишь пробует свои силы в освоении шопеновского наследия. Включение в программу какого-либо сочинения великого Шопена – это точный индикатор данных ученика и его творческого потенциала, тот рубеж, который отделяет «уже можно» от «ещё нельзя» (или даже «вообще нельзя»). Спросите любого преподавателя-пианиста, можно ли научить ученика *хорошо* играть сонату Гайдна или фугу Баха, «Песню без слов» Мендельсона или миниатюру Шумана. Скорее всего, вы услышите положительный ответ. Даже если полученный результат не вполне оправдывает надежды, всё же с оговорками он будет принят.

Совершенно иная ситуация складывается вокруг исполнения произведений Шопена. Любая погрешность воспринимается здесь не просто как не получившийся в этот раз элемент программы, который при надлежащем упорстве может быть проработан и отшлифован, а как личная неудача, связанная, прежде всего, с некоторой *невозможностью музыкального свойства* выразить то, что ожидает слушатель (комиссия) от исполнителя произведений Шопена. В этой связи показательно мнение Артура Рубинштейна, который писал:

«Во время моих поездок по миру я встречался со многими талантливыми пианистами. Как правило, их игра соответствовала требованиям исполнения фуг Баха, удовлетворяла в сонатах Скарлатти, Моцарт и Бетховен звучали в хорошем стиле, но стоило им подойти к Шопену, как я бывал обычно разочарован. Мои юные друзья осваивали техническую сторону, но у них не было ключа к магии Шопена» [7, с. 145]. Почему? Размышляя над этой загадкой, соотечественник великого композитора приходит к выводу: создавая музыку, «Шопен был заинтересован только в музыкальной идее, а трудности исполнения его произведений логически присущи его мысли» [7, с. 145]. Поэтому проблемы технического характера и даже простые случайные помарки при исполнении произведений Шопена «ранят» ухо слушателя гораздо сильнее, нежели в другом репертуаре.

Понимание и восприятие музыки великого художника очень субъективно. Это можно проследить на разных уровнях – начиная с академического концерта в ДМШ и заканчивая международным конкурсом или концертом известного пианиста. Часть слушателей скажет: «Это было восхитительно!», а кто-то обобщит – это был «не Шопен»... Однако, вместе с тем, в фортепианном исполнительстве существуют достаточно чёткие и объективные критерии, благодаря которым становится возможным выявлять победителей международных конкурсов пианистов. Именно эти критерии позволяют определить «шопеновский модус» в истории исполнительской практики. **Цель данной статьи** – осмыслить свойства пианизма, опознаваемые сегодняшними слушателями, в том числе и конкурсными жюри, как «шопеновские», наметив принципиально важные аспекты исследования в этом направлении.

1. **СТИЛЬ ШОПЕНА.** Характеризуя стиль Шопена, можно привести множество цитат, раскрывающих многообразие представлений о музыкальном высказывании композитора. Но в большинстве из них легко найти общие черты. «Сочетание беспредельного совершенства конструктивной формы с поразительной свободой речи. Незыблемые классические основы и свежесть, самобытность мелодического и гармонического языка. Поэтический лаконизм или, точнее, “ёмкость” его миниатюр ... и при этом – энциклопедический охват всего многообразия человеческих переживаний» отмечает Я. И. Зак [1]. А вот ха-

рактика К. Н. Игумнова: «Произведения Шопена необычайно ясны по форме, музыкальный язык их предельно чётко и лаконичен, в них нет ничего лишнего, ничего неопределённого. Шопен умел воплощать в немногом многое» [3, с. 159]. Игумнов выделяет «два типа исполнения, особенно нежелательных при интерпретации произведений Шопена». Первый – это Шопен «молодых девиц», в котором присутствуют преувеличенная чувствительность, салонная женственность. Второй тип – Шопен «виртуозов», где скудость замысла прикрывается бравурностью и блеском, что вносит в исполнение подчёркнуто эмоциональный характер с большой дозой ложного пафоса и болезненного надрыва. По его словам, «всем пианистам этого (второго) типа, несмотря на их, иногда полную, противоположность друг другу, присуще одно общее: непонимание творческих замыслов Шопена. А все произведения Шопена отличаются ясностью плана, определённой целого» [3, с. 160].

В большинстве высказываний о композиторском стиле Шопена речь идёт о совершенстве формы, её продуманности и лаконичности, ёмкости и содержательной насыщенности. Это качество шопеновских произведений особенно важно учитывать, интерпретируя музыку композитора.

Существует заблуждение, которое часто можно встретить в музыкальных кругах, о том, что Шопен, будучи гением, будто бы в едином порыве вдохновения, непосредственно и сразу создавал свои произведения. Многие настаивают на том, что художник такого уровня по-другому и не может – на то он и гений – он просто слышит музыку и пишет. Бесспорно, момент импровизации был свойственен Шопену, но отсюда отнюдь не следует, что произведения писались им с первой попытки и начисто, будто бы «под диктовку свыше». Это поверхностный и очень упрощённый взгляд на творчество вообще. Как тогда появился бы шопеновский почерк, только ему присущий? Шопен тщательно работал над каждой деталью и, как истинный художник, переделывал отдельные места много раз – до тех пор, пока из импровизационного наброска не выкристаллизовывалась ясная и определённая форма.

Один из главных атрибутов шопеновского стиля, о который так часто «спотыкаются» начинающие интерпретаторы – *rubato*. В данном

случае вопрос заключается не в том, *должно ли быть rubato* у исполнителя, а в том, *каким* оно должно быть. Rubato, воплощающее живое импровизационное начало в музыке, по своей природе всегда является гибким и неуловимым. А шопеновский стиль, так тесно связанный с этим качеством, имеет и противоположное требование – полное подчинение формообразующему началу. Сложность заключается в том, что rubato не только должно быть созвучно ситуативному ощущению пианиста в контексте исполнения «здесь и сейчас», но и не должно выходить за «рамки дозволенного», нарушать «классическое» ощущение целостности фразы, предложения, формы произведения.

2. «ИДЕАЛЬНЫЙ ОБРАЗ» ШОПЕНА. Имя великого «поэта фортепиано», как его называли современники, равнодушным не оставляет никого. Именно в силу этого неравнодушия у каждого, кто хоть раз прикоснулся к творчеству композитора, формируется некий «идеальный образ Шопена», комплекс субъективных представлений, который и является часто самым главным критерием успеха при исполнении его произведений. Эти представления в процессе формирования и развития каждого музыканта постоянно обогащаются, всё больше и больше уточняются и усложняются, образуя некий индивидуальный «слуховой тезаурус». В итоге в каждом человеке живёт несколько иное представление о звучащем Шопене, нежели у слушателя, сидящего рядом, а сегодня – немного иное, чем было у самого себя же вчера. В этом и заключается субъективность подхода ко всему, что связано с музыкой Шопена. Сиюминутность восприятия различается не только от человека к человеку, но и от момента к моменту у одного человека в разное время. Совокупность субъективных представлений отдельного слушателя определённо, властно, хотя и неосознанно, накладывает отпечаток на каждый новый акт прослушивания тех же самых произведений. Причинами капризной субъективности в оценках и представлениях о том, как же следует «правильно» играть произведения Шопена, является пристрастное отношение, связанное с необыкновенной популярностью его музыки и относительно небольшой удалённостью времени жизни композитора от нашей современности.

Таким образом, исполнитель произведений Шопена находится между двумя противоположностями: играть нужно свободно, широко используя rubato – и, в то же время, без преувеличений. Искренне

и содержательно – однако не уходя от чёткого представления о форме, структуре, выстраивая повествование в высшей степени логично. Из-за этих «неудобств» нет единого, раз и навсегда данного способа исполнения музыки Шопена. История её интерпретации – это постоянный *поиск идеала* с непрестанно отклоняющимся вектором, что вполне соответствует истинно романтическим устремлениям. Ведь романтизм – не что иное, как «страстный уход в бесконечность, которой никогда нельзя достигнуть и которая в конце концов остаётся достоянием всё того же субъекта, уходящего в неизвестную, но смутно ощущаемую даль» [2, с. 5]. У каждого времени – свой Шопен.

3. МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС им. Ф. ШОПЕНА. Проследить исторические метаморфозы воплощения «шопеновского модуса» в музыкальной культуре позволяет, в частности, конкурсная практика. Музыка Шопена составляет её неотъемлемую часть, хотя и не всегда является обязательной в конкурсных программах. Среди многочисленных музыкальных состязаний есть особое, на котором звучат сочинения исключительно одного автора. Это Международный конкурс имени Шопена в Варшаве, основанный в 1927 г. Первые три раза (1927, 1932, 1937) его выигрывали советские пианисты. Они же – чаще представителей других стран, включая саму Польшу – получали главные призы на протяжении всего его существования. III-й и IV-й (1949) конкурсы разделяет пауза в 12 лет, вслед за V-м (1955) установился стабильный 5-летний цикл проведения этого уникального музыкального соревнования.

Каждое проведение конкурса для страны, а тем более – для города, где он проходит, является своеобразным национальным праздником. Это не узкоспециализированное культурное мероприятие, интересное только музыкальной элите. Конкурс – подлинная гордость Польши, он объединяет всех любителей музыки. Прямая трансляция состязания ведётся по каналам телевидения, радио, а сегодня – и по Интернету. Несмотря на позднее, зачастую, ночное, окончание прослушиваний и объявление результатов, люди не расходятся. Это грандиозное событие вызывает не меньший резонанс, чем футбольный чемпионат или олимпиада, являясь своего рода зеркалом существующих в сегодняшней культуре представлений о композиторе, концентрирующим и транслирующим их в общество.

В задачи данной статьи не входят анализ и подробное описание истории конкурса, так как вся информация на эту тему является весьма доступной². Нам важно лишь отметить, что это один из немногих в мире конкурсов, дающих его победителям (не обязательно получившим I премию) дорогу на большую сцену. Достаточно бегло взглянуть на список его лауреатов, и мы увидим, что «шопеновский модус» в их игре в разные периоды существования конкурса раскрывался с разных сторон. Он оставался «шопеновским» в широком смысле слова, но, в то же время, нёс на себе отпечаток индивидуальности каждого пианиста. Игру всех этих исполнителей объединяла способность ответить наиболее общим представлениям о музыке польского гения – её образно-эмоциональном строе, стиле, языке – о том, что стоит за именем Шопена для *большинства* слушателей. Но прочтения его музыки были иногда до того различны, что вызывали горячие споры среди членов жюри, несколько раз даже заканчивавшиеся конфликтами [5].

Не обошлось без бурных обсуждений и на последнем, XVI-м, конкурсе (2010). I премию получила представительница России Юлианна Авдеева. Выступление этой пианистки и присуждение ей главной премии вызвало восхищение одной части публики и недоумение другой. Высказывались весьма противоречивые мнения, как членами жюри и независимыми музыкальными критиками, так и слушателями. Например, «польская пианистка Лидия Козубек заявила: “Решение жюри привело меня в ужас”. По её мнению, Авдеева вообще не должна была пройти в десятку финалистов. <...> Другой авторитетный представитель Польши, музыковед и экс-ректор Музыкальной академии во Вроцлаве Марек Дижевский, отметил, что Авдеевой не удалось своим исполнением показать всю красоту музыки Шопена. Его поддержал редактор журнала “Рух Музични” Кацпер Миклашевский, который заявил, что у Авдеевой есть все данные для того, чтобы стать звездой мира классической музыки, но Шопена она играет не лучшим образом», – комментирует события конкурса один из журналистов [4].

² Например, об этом можно прочитать в Интернете на страницах Википедии [5]. Там же мы можем найти ссылку на официальный сайт конкурса, на котором в разделе «видеозаписи» можно даже послушать всех конкурсантов [8].

Чем же убедила Авдеева слушателей и членов жюри? И чем вызвала нарекания в свой адрес со стороны другой части публики? Слушая исполнение Авдеевой, нельзя не заметить её отношения к тексту произведения. Её Шопен максимально приближен к «уртексту» – по духу, а не «по редакции». Авдеева своей игрой как будто демонстрирует, что и без её личностного прочтения музыка Шопена – самодостаточный, цельный, гармоничный мир, который не нуждается в дополнительном индивидуалистическом «подсвечивании». Её игра отличается большой точностью и мастерством, продуманностью исполнительских намерений и волевым темпераментом. *В ней есть* блеск и уверенность, граничащая с напором, *в ней нет* жеманства и «женского мышления». Её исполнение музыки Шопена созвучно сегодняшнему дню – эпохе информации – часто без глубокого эмоционального наполнения. Такие качества, как естественность и теплота, импровизационность и живое дыхание длинной фразы нельзя назвать главными в её игре. Её чувство, словно отлитое в подготовленную, хотя и совершенную, форму, как будто зажато в тиски железной исполнительской воли.

Обобщая основные тенденции игры Ю. Авдеевой, мы можем сказать, что они лежат между двумя полюсами. На одном – воля, чувство формы, звуковое мастерство и другие названные выше лучшие конкурсные качества, проявившиеся, например, в Фантазии фа-минор, где особенно важно точно следовать авторскому тексту, выстраивать музыкальную конструкцию, предельно ясно показывая лаконичные и чётко очерченные Шопеном музыкальные построения. На другом полюсе – некоторая искусственность исполнительских намерений. Так, при достаточно убедительной подаче, исполнение пианисткой Баллады №4 фа-минор всё же неоднозначно. При красивом звуке, мастерстве, виртуозности, точности и волевом напоре естественное и непрерывное течение музыкальной фразы, тем не менее, часто нарушается нелогичными маленькими остановками, преувеличениями нюансировки, возникающими, по-видимому, из желания сыграть выразительно, но желания преднамеренного, рационального.

То обстоятельство, что программа конкурса посвящена одному композитору, имеет как положительные моменты, так и неудобства. С одной стороны, исполнителю легче двигаться на длинной конкурсной дистанции в одном направлении (содержательном,

стилистическом, да и просто фактурно-техническом). С другой стороны, нужно выдержать такую «концентрацию» произведений одного автора, удерживая внимание зала, при которой «спрятаться» за разнообразием программы не получится. Именно с этой задачей Авдеевой удалось справиться блестяще.

Балансируя на грани мастерства и непосредственности, стабильности и импровизационности, уверенности и одухотворённости, все исполнители проходят главный тест на принадлежность к «шопенистам». Именно в этом балансировании заключается основное противоречие «шопеновского модуса» пианизма, особенно в реалиях конкурсной практики. Безусловно, в финал любого конкурса проходят сильнейшие исполнители, отличающиеся стабильностью игры. И хотя это далеко не единственное условие для конкурсанта, как видим, даже в хрупком и тонком художественном мире музыки Шопена это качество способно побеждать, что и доказал XVI Международный конкурс имени Шопена.

Но был ли сам Шопен стабильным, уверенным и масштабным исполнителем-победителем? Нет, не был. Он был скорее исполнителем, который *восхищает*, нежели *поражает*. «Автоматизму в игре Шопен предпочитал импровизационное начало, хотя и не исключавшее продуманности исполнительского замысла. Поэтому его манера игры испытывала влияние настроения, взлёта фантазии артиста и носила переменчивый характер, как и мир его музыки, не терпящий застывших форм её передачи» [6, с. 32].

Выводы. 1. Можно много говорить и спорить о том, каким должно быть исполнение произведений Шопена. Но готовых и однозначных рецептов мы не найдем. Шопен оставляет в своих произведениях большой простор для поисков исполнителя. Соприкосновение музыканта-пианиста с его творчеством, особенно в юном возрасте, в период формирования мастерства, ставит перед ним куда более «высокую планку», нежели другие, «не-шопеновские» задачи, поднимая исполнителя до уровня решения высокохудожественных проблем, активизируя его творческую волю, заставляя пианистический «организм» трудиться продуктивно и напряжённо. При этом не теряется из виду техническое развитие пианиста, органично связанное с воплощением художественного замысла композитора. «Шопеновский модус» в ис-

полнительской практике осуществляется через ту колоссальную отдачу духовно-эмоционального опыта, который накоплен исполнителем. Это открывает неисчерпаемый ресурс энергии для преодоления трудностей любого порядка и превращает процесс работы над музыкой в интереснейшую задачу, наполненную живым личностным смыслом.

2. Сам по себе «шопеновский модус» пианизма не является чем-то раз и навсегда установленным. Каждое поколение музыкантов, открывая художественный мир Шопена, выявляет его новые грани. Но, в то же время, он всегда остаётся узнаваемым. Сравнивая конкурс с зеркалом, отражающим «шопеновский модус» пианизма в его конкретно-исторических проявлениях, отметим, что полную картину такого отражения составляет цепочка конкурсов за всё время его существования, где каждое звено – это единый блок *всех* финалистов. Поскольку наиболее ценные качества шопеновской музыки далеко не всегда реализуются одним исполнителем, получившим I премию.

3. В геополитическом аспекте история конкурса развивается в сторону увеличения количества участников из стран Азии, всё более активно завоёвывающих «место под солнцем» в мировом академическом музыкальном пространстве. Тем не менее, на Конкурсе имени Ф. Шопена они сегодня практически не выходят в финал. Сходная ситуация складывается и с конкурсантами из США. Учитывая, что это закономерная тенденция, можно говорить о том, что Конкурс имени Ф. Шопена воплощает, прежде всего, европейские ценности, не только не утратившие своего значения в наш век глобализации, но и обретающие новые импульсы к развитию, обогащаясь в мировом культурном контексте.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Зак Я. И. О Шопене [Электронный ресурс] / Я. И. Зак // Режим доступа : <http://musicsschool2.ru/shopen/zak-shopen/89-ya-zak-o-shopene.html>.*
2. *Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] / К. В. Зенкин. — М. : МГК, 1997. — 415 с.*
3. *Игумнов К. О Шопене [Текст] / К. Игумнов // Как исполнять Шопена. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — С. 159—162.*
4. *Каданер А. Музыка для ума: Россиянка завоевала первую премию конкурса Шопена [Электронный ресурс] / Алексей Каданер // [Lenta.ru](http://lenta.ru) :*

