

Новицкая Е. В.

Интерпретация произведений Ф. Шопена:

редакторские и исполнительские аспекты (на примере Прелюдий, оп. 28)

В статье рассматриваются вопросы, связанные с прочтением и реализацией авторского замысла в произведениях Ф. Шопена. Для рассмотрения и анализа были взяты наиболее популярные и адаптированные исполнительско-редакционные концепции.

Ключевые слова: интерпретация, редакция произведений, авторский замысел, Ф. Шопен, прелюдии.

Актуальность исследования. Трудно найти слушателя или исполнителя, который не был бы знаком с творчеством Ф. Шопена. В чем же кроется такая популярность наследия композитора? На этот вопрос каждый интерпретатор, в том числе и слушатель, может дать свой ответ, но очевидным остается главное – Шопену удалось вложить в свои произведения полную палитру эмоциональных красок и всю гамму чувств, а это именно то, что сродни человеческой душе. Но так ли легко поддается его музыка исполнительскому преломлению?

Всеми известен афоризм „КАЗНИТЬ НЕЛЬЗЯ ПОМИЛОВАТЬ”. Своеобразно преломленная фраза могла в одно мгновение решить судьбу человека. Именно так и интерпретаторы творчества польского композитора по сей день „вершат” судьбу его шедевров, споря над вопросом исполнительской грамотности: „Я играю Шопена” либо „я играю ШОПЕНА”.

Объект – изучение творческого наследия Ф. Шопена.

Предмет анализа – исполнительско-редакционная интерпретация произведений Ф. Шопена.

На современном этапе развития искусствоведческой мысли наиболее важными аспектами изучения становятся сравнительный анализ и систематизация существующих исполнительских, редакционных концепций, отражающих основные тенденции восприятия и прочтения индивидом произведений польского композитора.

Изучением фортепианного наследия великого композитора занимались ведущие музыковеды и исполнители мира (Н. Голубовская, К. Клинвордт, А. Корто, Ю. Кремлев, Ф. Лист, Я. Мильштейн, Г. Нейгауз, А. Николаев, И. Падеревский и др.). Сам Ф. Шопен, будучи прекрасным пианистом и музыкальным критиком, слышал свои произведения как в исполнении известных пианистов-современников, так и мало известных музыкантов тех лет.

С каждым годом число почитателей его творчества только увеличивалось: Ю. Авдеева, В. Ашкенази, А. Герке, В. Горовиц, Д. Липати, А. Микеланджели, Л. Оборин, С. Рахманинов, А. Рубинштейн, А. Слободяник, Данг Тхай Шон, М. Шимановская и др. Подтверждением этому является возникновение конкурса им. Ф. Шопена, зарождение целой плеяды музыкальных критиков, специализирующихся на изучении творческого, в том числе и интерпретационного, наследия польского композитора.

Отношение музыкальных критиков к исполнителям-шопенистам всегда было показательным и неоднозначным. Так, Б. Асафьев, вспоминая исполнителей, в репертуаре которых был Шопен, особо выделял М. Балакирева за его „продуманную философию музыки Шопена, и в строгости и суровости, в аскетичности фразировки которой чуялось стремление услышать в этой музыке мир величественных идей и дум...” [9].

Не менее ярким примером являлся и творческий путь В. Клайберна. По воспоминаниям Г. Нейгауза, у пианиста было прекрасное ощущение «шопеновской» формы, вместе с этим, другие исследователи, в том числе Дж. Кармайл, пианист Е. Малинин, замечали наличие некоторых интерпретационных недочетов, которые проявлялись в недостаточном осознании оригинального композиторского замысла. Со временем, процесс глубокого внутрен-

него созревания позволил американскому исполнителю познать природу шопеновского мировоззрения и получить однозначные позитивные отклики со стороны прессы и критиков.

Искренность трактовки, отсутствие вычурности или легковесности замысла – основные критерии подлинного понимания творческого замысла и стиля Ф. Шопена. Многие педагоги-практики, начиная с самого Шопена, декларировали и претворяли соответствующие принципы в жизнь. Г.Г. Нейгауз подчеркивал, что чрезмерное внесение «своего» всегда „уносит много авторского”, поэтому интерпретаторами должно «двигать», прежде всего, стремление к своеобразному и самобытному исполнению, которое полностью согласовывается с замыслом композитора, реальным образом и самой архитектурой произведения. Реализм, свойственный советской исполнительской школе, стал своеобразным „эталонном” понимания и прочтения самобытного авторского стиля польского лирика. Именно поэтому наиболее яркими интерпретаторами произведений Шопена по праву считают пианистов, способных «вжиться» во внутренний мир композитора, передавая именно его эмоции, чаяния, и не отягощая своей собственной исполнительской «историей» жизни (В. Ашкенази, Э. Вирсаладзе, Э. Гилельса, Я. Зака, Е. Малинина, С. Нейгауза, Л. Оборина, С. Рихтера, В. Софроницкого, Я. Флиера и других представителей).

Практически всех исполнителей, будь они пианистами, оркестрантами или вокалистами, можно разделить на субъективных и объективных музыкантов, исходя из присущей им манеры прочтения и реализации авторского замысла. „Субъективный” тип исполнителя выражает, прежде всего, в музыке самого себя, свое понимание и трактовку материала, которое он выдвигает на первое место, стараясь не выходить за рамки интерпретационного поля, что, в качестве положительного фактора, препятствует искажению авторского замысла. К пианистам с „субъективной” направленностью можно отнести Й. Гофмана, В. Софроницкого, В. Горовица и др.

Исполнитель „объективного” типа наиболее скрупулезно относится к передаче всего нотного материала, стилевых и исполнительских традиций, характерных как для данной эпохи в целом, так и для композитора в частности. Представителями течения с преобладанием „объективной” направленности в трактовке авторского замысла относятся Л. Годовский, А. Корто, С. Рихтер, С. Нейгауз и др.

Обратимся теперь к конкретным примерам трактовки творчества польского композитора. Так, произведения Шопена в исполнении Л. Годовского звучали совсем иначе, чем у его предшественников (например, у Т. Лешетицкого). Леопольд Годовский стремился к полной точности в передаче нотного текста. Исходя из этого,

вопросы темповых градаций в конкретных опусах решались пианистом в соответствии с замыслом и традициями самого польского композитора, допуская преобразования лишь в сфере „динамической и ритмической нюансировки”, которые, в свою очередь, не противоречили сути самобытного авторского замысла. Исследователи относят такого рода преобразования к сфере эмоциональной интерпретации.

Т. Лешетицкий, напротив, допускал искажения в сфере прочтения оригинального нотного текста (трансформации как в самом нотном тексте, так и на метроритмическом уровне), что вызывало волну недовольства со стороны большинства представителей академического течения в исполнительстве.

Не менее скрупулезно, обстоятельно подходили к работе над трактовкой произведений Шопена Э. Гилельс, И. Гофман, С. Рахманинов, С. Нейгауз. Так, Э. Гилельс, будучи представителем классических традиций в исполнительстве, ставил во главу угла качественные показатели проникновения в авторский замысел и, особенно в авторские ремарки. Все это давало возможность самобытному стилю композитора брать решительный верх над демонстрацией технического потенциала исполнителя.

В ходе сравнительного анализа интерпретаторских концепций Л. Годовского и С. Рахманинова были выявлены некоторые

общие моменты. Так, С. Рахманинов, продолжая традиции А. Рубинштейна, избегал внешней виртуозности и любого рода искажений метроритма, что особенно полно находило своё отражение в процессе работы над произведениями Ф. Шопена. Будучи представителем совершенно новой плеяды исполнителей, он обращал своё внимание на возможность проведения преобразований в сфере формообразующей динамики. Вышеуказанные привнесения были лишь вершиной айсберга. Вглубь же уходили существенные переосмысления в сфере постижения сущности музыкального образа, которые, в целом, не нарушали шопеновской самобытности.

Пленял "своим" Шопеном и С. Нейгауз. Оставаясь в музыке самим собой, ему, как натуре очень тонкой и чувствительной, не надо было что-то выдумывать, дабы понять и претворить в жизнь композиторский замысел. Подобно великому поляку, представитель российской фортепианной школы во время своих выступлений никогда не играл „под копирку”, всегда творил и по-настоящему проживал каждое произведение великого поляка от начала до конца.

Так же просто и правдиво звучали шопеновские произведения в исполнении Е. Малинина, особенно в его ранний период. По мнению критиков, его игра отличалась „задушевностью”, „проникновенностью”, будучи естественным во всех своих проявлениях.

Иначе трактовали шопеновское наследие И. Гофман и В. Горовиц. «Налёт» салонности характеризовал исполнительскую манеру многих пианистов той эпохи (Т. Лешетицкий, И. Падеревский). Стремление показать именно мир своих переживаний и эмоций, вызванных исполняемой музыкой, возможность свободного преломления нотного текста придавали произведениям польского композитора несвойственную им легковесность. Так, Е. Литерман замечал в манере исполнения пианистов «салонного типа» полный стилистический диссонанс, возникающий между оригинальным авторским замыслом и исполнительской трактовкой. Например, широкое шопеновское дыхание, имеющее вокальную природу, зачастую мельчало, излишняя свобода в исполнении ритмического рисунка (*rubato*) искажало авторский текст, что, в свою очередь, препятствовало „психологизации” жанра в малых танцевальных формах (опусы мазурок, полонезов, вальсов).

Несмотря на склонность к излишнему изяществу, Гофман-исполнитель был на шаг впереди своих современников, чему способствовал сформированный музыкальный вкус и прекрасное чувство формы.

Многие критики подчеркивали в отдельных произведениях Ф. Шопена раннего и среднего периода, исполняемых В. Горовицем, излишнюю легковесность и салонность, что достигалось путем умень-

шения значимости педализации, понижения уровня авторской динамики и снятия сквозного legato, что особенно затронуло жанр скерцо и ноктюрнов. Но все эти нововпрочтения, принадлежащие мастеру „интимного” интонирования, носили достаточно обдуманый характер и не выходили за рамки принятого интерпретационного поля.

Не менее значительным был и вклад А. Корто в пропаганду творческого наследия Ф. Шопена. Исполняя шопеновские прелюдии в стиливых рамках, допущенных самим композитором, он „вдыхал в ноты свою собственную жизнь”. Вместе с этим, В. Софроницкий, считая трактовку Корто достаточно убедительной, указывал на его склонность к излишней экспрессии. Так, в процессе реализации авторского замысла в Прелюдии h-moll, пианист «склонялся» к значительному форсированию динамики: вместо проникновенного шопеновского «sottovoche» Корто смело вводил более «мощную» нюансировку, что лишало образ субъективной окраски. С другой стороны, свободное прочтение композиторского замысла заставляло пианиста иначе подойти к развитию мысли и в Прелюдии gis-moll: на смену авторскому forte приходило глубокое внутреннее переживание событий, своеобразная «тихая кульминация».

Для самого же Софроницкого характерным было ещё более субъективное осмысление происходящего: „он играл и

пел себя и только себя”, растворяясь, прежде всего, в своём внутреннем мире, а не в замысле композитора. Вместе с этим, пианист с должным трепетом относился к авторскому тексту и форме. Так, сам музыкант вспоминал, что долгое время самобытность стиля Шопена давалась ему нелегко, исполнение его произведений оставалось дискуссионным и мало чем отличалось от скрябинской манеры. Пианист был уверен, что понимание и исполнение любого произведения польского мастера не возможно без внесения свежей исполнительской мысли, живой фантазии с опорой на тонкий вкус и чувство меры. Отвергая излишнюю танцевальность и жесткость ритмического каркаса, Софроницкий с годами создал «своего» неповторимого Шопена.

Ведущие методисты и педагоги-практики, в том числе Г. Нейгауз, в процесс постижения и реализации шопеновского замысла вводят понятие „параллельной нюансировки», которое полностью соответствует стилистическим и исполнительским традициям польского композитора. Например, одновременное наложение исполнительского ritenuto на авторское diminuendo или ritenuto на crescendo способствует более выпуклому интонированию и осмыслению исполнителем мелодической линии.

Конец XX века ознаменовался триумфальным восхождением таких незаурядных исполнителей, как Л. Власенко,

Э. Вирсаладзе, Н. Петров, В. Крайнев, В. Плетнев и др. В программе каждого из них мы вновь найдем произведения «великого поляка». Все они чувствуют его тонко, но очень индивидуально, неповторимо. Одни будут подходить к исполнению шопеновского наследия с опаской, как, например, Л. Власенко, пытаясь прочувствовать шопеновскую лирику с первой ноты, покоряя публику простотой и глубиной прочтения его произведений (Э. Вирсаладзе, Е. Малинин). Другие будут «искать» и «находить» „своего Шопена” с годами, вызывая бурные споры и критику в свой адрес. Но без всего этого, без постоянного поиска истины исполнителю невозможно найти себя в музыке, сформировать свой индивидуальный и неповторимый стиль.

Из всего сказанного выше можно сделать вывод, что существуют две основные ветви исполнительских преобразований в шопеновском творчестве:

а) преобразования в сфере формообразующей динамики (И. Гофман, Г. Нейгауз, А. Корто, В. Софроницкий, В. Горовиц и др.);

б) преобразования в концептуальной сфере (С. Рахманинов, М. Юдина, В. Софроницкий, А. Корто).

Рассматривая вопрос, касающийся особенностей редакционного прочтения произведений Ф. Шопена, заметим, что данной проблемой так же занимались многие музыканты и музыковеды. Наиболее

апробированными являются редакции К. Клиндворта, И. Падеревского и «Оксфордская»; не менее значимыми – подлинные немецкие, французские и английские издания. Например, Ю. Кремлев в монографии о Шопене с восторгом отзывается именно об Оксфордской редакции, которая, по его мнению, наследует самобытные традиции великого композитора. О работе К. Клиндворта исследователь говорит в достаточно жестких тонах, обвиняя последнего в слепом наследовании традиций салонных показных виртуозов. Многим исполнителям эти обвинения кажутся практически беспочвенными, так как не противоречат шопеновскому пониманию роли основных элементов нотного текста. Однако именно чрезмерное обращение внимания исполнителя на малейшие изменения в динамической нюансировке, характере движения мелодической мысли спровоцировали появление критических высказываний со стороны противников салонного стиля.

Например, в редакторской версии прелюдии C-dur И. Падеревский, не указывая на *ritenuto* в последних тактах, даёт возможность исполнителю проявить инициативу и найти своё видение финального эпизода, тем самым заставляя его самостоятельно познавать нотный текст. Клиндворт, наоборот, невольно навязывает свою трактовку музыканту, предлагая определённым образом выстроить финал произведения. Именно поэтому лишь гра-

мотный и знающий несколько оригинальных исполнительских трактовок пианист сможет отнести к его ремаркам с должным уважением, не нарушив границ интерпретационного поля.

Обращают на себя внимание и различия в записи самого нотного текста (распределение голосов по партиям и запись длительностей внутри такта). Так, сравнивая аспекты математической фиксации среднего голоса в Прелюдии C-dur, можно заметить, что ревизия, проведенная Клиндвортом, значительно прояснила момент строгой метроритмической фиксации длительностей, усложнив при этом визуальную сторону прочтения. Падеревский же, напротив, оставил запись простой для прочтения, но достаточно спорной по изложению (см. пример 1).

Пример 1

Ф. Шопен. Прелюдия C-dur, ред. Падеревского



Во второй, третьей и четырнадцатой прелюдиях различия уже заложены на уровне определения единицы мышления. У Падеревского – это 4/4 и единица движения четвертная нота, у Клиндворта – *alla breve* и пульсация на 1/2 такта (см. пример 2).

Пример 2

Ф. Шопен. Прелюдия a-moll, ред. Клиндворта



Во всех своих редакциях Клиндворт старался тщательно выписывать всю схему голосоведения, вплоть до выделения мелодического голоса, в аккордовых построениях. Всё это значительно облегчало работу исполнителя над произведением благодаря включению дополнительного визуального контроля над всеми пластами звучащей фактуры. Вместе с тем, данное нововведение вызывало появление текстовых расхождений, причина которых крылась в введении энгармонических замен, предназначенных для визуального разъяснения графической картины, снятия диссонирующих звуков в аккордах и переосмысления роли формообразующей динамики (например, Прелюдии № 10, 17, 20, 24 в редакции Клиндворта).

Что касается моментов прочтения мелизмов, то К. Клиндворт тяготел к их строгой фиксации, прочтению и исполнению с верхней вспомогательной ноты. Падеревский же придерживался устоявшегося правила записи и исполнения украшений с основной ноты, но в соответствии с законами шопеновского голосоведения (например, Прелюдия № 24).

Подводя итоги, заметим, что, несмотря на существующие различия в редакциях И. Падеревского и К. Клиндворта, касающиеся графической фиксации нотного текста, обе редакции имеют право на существование. Клиндворт, стараясь указать исполнителю на важность малейших деталей шопеновского замысла, зачастую навязывал пианисту своё видение образа и приёмов его реализации/раскрытия, что вызывало в среде критиков недоумение и протест. Поборники «чистого» шопеновского стиля видели в этом желание редактора трансформировать авторский текст, особенно в сфере фразировки и метроритма. Падеревский, напротив, старался не лишать исполнителя возможности включиться в творческий процесс, проявляя инициативу и познавая глубины шопеновского стиля самостоятельно.

Таким образом, именно в этом и состоит главное различие субъективных и объективных редакторско-интерпретаторских концепций: «навязывание» своего видения картины мироздания или лишь указания на узловые моменты, дающие молодым исполнителям «зеленый свет» для поиска истины.

Музыку великого поляка берут в репертуар практически все современные исполнители, анализируя всевозможные варианты редакционных и исполнительских версий. Трудно передать словами ощущение, которое оказывает на слушателя музыка, наделенная голосом вечности. Акку-

мулируя в себе знания по истории Польши и особенностям его менталитета, прежде всего молодые исполнители должны научиться вырабатывать своё видение произведений, лишённое бравады, техницизма, шаблонности и внутренней пустоты. И именно тогда у каждого музыканта «Шопен» сможет ожить неповторимыми музыкальными красками.

Литература

1. Шопен, каким мы его слышим [Текст] : [сборник статей] / сост., вступ. ст., общ. ред. и примеч. С. М. Хентовой. – Москва : Музыка, 1970. – 310 с.
2. Кремлев Ю. Ф. Шопен. Очерк жизни и творчества. 3-е изд. // Ю. Ф. Кремлёв. – М. : Музыка, 1971. – 605 с.
3. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам / Я. И. Мильштейн // Очерки о Шопене. – М. : Музыка, 1987. – С. 19-71.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 2-е изд. / Г. Нейгауз. – М. : Музгиз, 1961. – 319 с.
5. Николаев А. Шопен – педагог / А. Николаев. – М. : Музыка, 1980. – 93 с.
6. Коган Г.М. Заметки об интерпретации Шопена / Г. М. Коган. – М. : Сов. музыка, 1959, - № 6. – С. 128–135.
7. Лист Ф. Ф. Шопен. / Ф. Лист // 2-е перераб. изд. - М. : Музгиз, 1956. – 426 с.

8. Асафьев Б. В. Шопен: Опыт характеристики // Шопен, каким мы его слышим: Сб. статей / ред. Хентова С. М. – М. : Музыка, 1970. – С. 46–109.
9. Асафьев об исполнительстве Грига, шопеновских исполнениях Балакирева и Лядова, об исполнительстве Скрябина и его прототипах и параллелях, о рапсодичности Рахманинова и Скрябина. Режим доступа: www.scriabin.ru/cit27

У статті розглядаються основні питання, пов'язані з інтерпретацією авторського задуму у творах Ф. Шопена. Для аналізу були обрані найбільш популярні та адаптовані виконавсько-редакційні концепції.

Ключові слова: інтерпретація, редакція творів, авторський задум, Ф. Шопен, Прелюдії.

Basic questions, related to reading of author project in works of F. Chopin are examined in the article. For consideration were taken most popular and adapted performance-editorial conceptions.

Key words: interpretation, release of works, author project, F. Chopin, Preludes.