

**Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени
Н. А. Римского-Корсакова»**

Кафедра общего курса и методики преподавания фортепиано

На правах рукописи

ЗАБОРИН Семён Викторович

**ШОПЕНИАНА ПАДЕРЕВСКОГО КАК ФЕНОМЕН
ПОЛЬСКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

научный руководитель —

канд. иск., доц. **Скорбященская О.А.**

Санкт-Петербург

2015

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Польская исполнительская шопениана.....	11
1.1. Генеалогическое древо польской фортепианной культуры.....	11
1.2. Опыт реконструкции исполнительского стиля польских пианистов – интерпретаторов музыки Шопена на основе литературных и музыкально-критических источников	13
а) характер звука	
б) динамика и специфика расслоения фактуры	
в) <i>tempo rubato</i>	
г) педализация	
1.3. Шопеновская ветвь польского пианизма. Основные представители и особенности интерпретации ими сочинений Шопена на основе анализа звукозаписей.....	17
1.4. Сравнение интерпретаций ноктюрна Шопена op. 15 № 2 <i>Fis-dur</i>	29
1.5. Исполнительский стиль польских пианистов в контексте мировой шопенианы.....	41
Глава 2. Игнацы Ян Падеревский – исполнитель и педагог.....	49
2.1. Пианистический генезис И. Падеревского: занятия с Т. Лешетицким в Вене.....	49
2.2. Влияние Антона Рубинштейна.....	56
2.3. Педагогическая деятельность Падеревского.....	63
2.4. Методические принципы Падеревского.....	68
Глава 3. И.Я. Падеревский – интерпретатор музыки Шопена.....	86
3.1. Произведения Шопена в концертных программах Падеревского.....	86
3.2. Шопеновские звукозаписи Падеревского.....	91

3.3. Отношение к нотным текстам Шопена	93
3.4. Характер звука и реализация динамических указаний в шопеновских интерпретациях Падеревского.....	101
3.5. Интонирование и фразировка.....	105
3.6. Агогика и <i>tempo rubato</i> Падеревского в его собственных фортепианных сочинениях и в шопеновских звукозаписях	109
3.7. Педализация Падеревского.....	137
Глава 4. И.Я. Падеревский – редактор.....	140
4.1. Работа Падеревского в редакционной коллегии полного собрания сочинений Шопена.....	144
4.2. Указания, привнесенные Падеревским в нотный текст сочинений Шопена.....	146
4.3. Аппликатурные принципы Падеревского.....	151
Заключение.....	167
Список литературы.....	173
Приложение 1. Звукозаписи произведений Ф. Шопена в исполнении польских пианистов рубежа XIX – XX веков.....	182
Приложение 2. Письма учеников из архива И.Я. Падеревского.....	189
Приложение 3.Шопеновские звукозаписи И.Я. Падеревского.....	193

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Концерты Падеревского в первой трети XX века имели оглушительный успех, сопоставимый с успехом выступлений Листа и Антона Рубинштейна в XIX веке. Его называли первым пианистом мира, «королем пианистов». В Польше, где для многих он оставался «паном Президентом» даже после ухода с поста премьер-министра, его авторитет как музыканта находился на беспрецедентной высоте. После Второй мировой войны интерес к достижениям Падеревского в фортепианном исполнительстве стал угасать. Эстетика исполнительского искусства резко меняла свои ориентиры; теперь игра Падеревского воспринималась уже как часть старой, безвозвратно ушедшей пианистической эпохи. В советской России его искусство называли «салонным», «сентиментальным», «вычурным» (Гольденвейзер, Оборин), считалось, что его игра насыщена «непомерными ритмическими вольностями» (Софроницкий). В советской Польше его значение замалчивалось по идеологическим причинам: Падеревский был президентом Рады министров буржуазной Польши, а во время Второй мировой войны в Лондоне возглавлял буржуазное польское правительство в изгнании.

Отношение к Падеревскому в России стало меняться, начиная с последней четверти XX века. Говоря о проблемах современного пианизма в своем интервью, С. Доренский советует слушать «замечательные старые записи Падеревского или Годовского», Э. Вирсаладзе также рекомендует пианистам чаще обращаться к пластинкам Падеревского. В 1986 году Музыкальное общество в польском городе Бытгощчи получило имя Падеревского, в 1998 конкурс молодых пианистов в этом городе стал международным. Нарастающий интерес к Падеревскому-исполнителю все отчетливей обнажает лакуны в исследовательской литературе о польском фортепианном искусстве.

Еще впереди то время, когда шопеновские записи Падеревского станут пользоваться заслуженной популярностью в профессиональной среде. Претворяя достижения крупных мастеров прошлого, в ряду которых интерпретации

Падеревским сочинений Шопена занимают одно их первых мест, современные пианисты смогут решить важнейшие стилевые проблемы. Обращение к искусству Падеревского должно будет способствовать преодолению стереотипов современной исполнительской шопенианы и ее дальнейшему стилистическому обновлению.

Степень научной разработанности темы. Литература о Падеревском носит в основном публицистический характер. Еще при жизни Падеревского были изданы воспоминания учеников – С. Стойовского и А. Шумовской (1915), С. Шпинальского (1935). В монографии Г. Опеньского (1928) впервые ставится задача воссоздания творческого облика пианиста и композитора. Среди первых монографий следует отметить монографию Ч. Филлипса (1933), книгу Р. Ландау «Музыкант и политик» (1934).

Авторы историко-биографических монографий о Падеревском стремились создать портрет композитора на фоне его же пианистической карьеры. Таковы работы Ч. Келлог (1969), В. Дулембы и С. Соколовской (1976). Иногда, как в книге М. Дроздовского «Политическая биография Падеревского» (1979) или в книге Ч. Хальски «Деятельность великого Поляка и великого Европейца» (1964), в центре внимания оказывался Падеревский-политик. В монографии А. Замойского (1982) всесторонне рассматривается жизненный путь композитора, пианиста и общественного деятеля. С 1990-х годов в Польше стали выходить статьи, посвященные Падеревскому-пианисту, раскрывающие его значение для польской исполнительской культуры (Р. Штепаньский (1991), Е. Ясинский (1996), М. Вожна-Станкевич (1998). Все они, как правило, описывают Падеревского-исполнителя только лишь на основании свидетельств современников.

Невозможно переоценить значение исследовательских работ, посвященных исполнительской деятельности Падеревского. Книга А. Пибера «Дорога к славе» (1982), основана на материалах архива Падеревского в Варшаве. Автор создает картину жизни и творчества музыканта, опираясь на бесценные источники: письма, документы, воспоминания современников, рецензии на выступления пианиста. Исследование охватывает период с 1860 до 1902 года. В труде

М. Перковской «Концертный дневник Падеревского» (1990) собраны сведения обо всех выступлениях Маэстро, включающие дату, место проведения и программу концерта.

В 2003 году в Санкт-Петербурге вышла книга «Парадокс Падеревского», представляющая собой перевод книги Р. Стивенсона (1992), и ставшая первым в России изданием, в котором описывается исполнительская манера польского пианиста. Работа эта, затрагивающая важнейшие проблемы использования Падеревским приема *tempo rubato*, не является, однако, всесторонним исследованием его исполнительского стиля.

Совсем не раскрыта важнейшая сторона творческого наследия Падеревского – его шопениана. Польский пианист был не только выдающимся исполнителем музыки Шопена, но и редактором шопеновских сочинений, педагогом, интерпретирующим Шопена на своих уроках. Штрихи к портрету Падеревского-шопениста угадываются и в его собственных фортепианных сочинениях, отражающих манеру игры автора.

Научная новизна данного исследования видится во всестороннем изучении шопенианы Падеревского, что позволяет реконструировать творческий облик Падеревского-шопениста.

В настоящем диссертационном исследовании впервые в отечественном и зарубежном музыкознании формулируются закономерности применения Падеревским-исполнителем *tempo rubato* и агогической нюансировки. Впервые выявляются аппликатурные принципы Падеревского-редактора, а также рассматриваются особенности аппликатуры в собственных сочинениях польского музыканта. Впервые в отечественном музыкознании систематизируются сведения о педагогической деятельности Падеревского.

Объектом исследования является шопениана Падеревского как совокупность интерпретаций польским пианистом, педагогом и редактором творческого наследия Шопена.

Предметом исследования – особенности исполнительского стиля Падеревского в Chopin's repertoire, его исполнительская, редакторская и педагогическая интерпретация нотного текста Chopin's compositions.

Цель диссертации: исследовать Chopin's piano as a phenomenon of Polish piano culture of the XIX – XX centuries and determine its place in Polish Chopin's piano of the XX century.

Для достижения цели исследования диссертантом ставятся следующие **задачи:**

- на основе анализа звукозаписей, а также свидетельств выдающихся польских пианистов сформулировать важнейшие стилистические черты польской исполнительской Chopin's piano;
- исследовать генезис пианизма Падеревского;
- изучить педагогическую систему Падеревского;
- воссоздать портрет Падеревского-пианиста по его звукозаписям произведений Chopin;
- осмыслить феномен *tempo rubato* Падеревского в его Chopin's recordings, а также в собственных фортепианных сочинениях;
- определить роль Падеревского в работе над редакцией Полного собрания сочинений Chopin;
- сформулировать аппликатурные принципы Падеревского-редактора сочинений Chopin.

Методология исследования носит комплексный характер и опирается на историко-аналитический метод и метод сравнительного анализа интерпретаций. Биографический и контекстно-культурологический методы позволяют уточнить представления об исполнительском стиле Падеревского, поднять их на более высокий уровень обобщения. При изучении архива Падеревского были использованы методы источниковедения.

Источниками исследования стали звукозаписи произведений Ф. Chopin в исполнении польских пианистов рубежа XIX – XX веков (приложение 1), письма учеников Падеревского (приложение 2), Chopin's recordings пианиста

(приложение 3), издание Полного Собрания Сочинений Ф. Шопена под редакцией И. Падеревского, Ю. Турчиньского, Л. Бронарского¹, рабочие экземпляры издания Падеревского², издание The Century Library of Music под редакцией И. Падеревского³, рукописи сочинений Падеревского, его изданные фортепианные сочинения.

Научную базу исследования составили труды российских ученых в области интерпретологии: Н. Корыхаловой, М. Смирновой, С. Мальцева, Д. Часовитина, Е. Либермана, А. Малинковской, а также труды зарубежных исследователей: Р. Смендзянки, Р. Стивенсона, Р. Хадсона, Р. Штепаньского, посвященные специальным аспектам интерпретации шопеновской музыки (проблемы стиля, редактирования, *tempo rubato* и др.), зарубежных и отечественных музыковедов: К.А. Мартинсена, Д. Рабиновича, Л. Мазеля, А. Пибера, М. Перковской.

Научная гипотеза: В интерпретации Падеревским художественных идей Шопена нашел отражение синтез всех видов деятельности Падеревского – исполнительской, педагогической, редакторской, общественной. Авторская воля композитора-пианиста, дисциплина, точность и благородство выдающегося виртуоза, мудрость педагога, а также национальные амбиции видного политического деятеля проявились в его исполнительском стиле, который является одним из наиболее совершенных воплощений шопеновского идеала в польском и мировом исполнительстве рубежа XIX – XX веков.

Положения, выносимые на защиту:

1. Искусство Падеревского продолжает одну из важнейших линий польской фортепианной культуры, обеспечивая преемственность и дальнейшее развитие генеалогического древа польского пианизма.

¹ Шопен Ф. Полное собрание сочинений под редакцией И. Падеревского, Л. Бронарского, Ю. Турчиньского. Краков: PWM, 1969.

² Экземпляры оксфордского издания под редакцией Э. Ганша с карандашными пометками редакторов Полного собрания сочинений Ф. Шопена – И. Падеревского, Ю. Турчиньского, Л. Бронарского, хранящиеся в Музее Фредерика Шопена в Варшаве.

³ *The Century Library of Music*. Edited by Ignace Jan Paderewski. Co-edited by Fanny Morris Smith and Barnard Boekelman. vol. 1-20. New York: The Century Co., 1900-1902.

2. Реконструкция элементов исполнительского стиля Падеревского позволяет разрешить сложные стилистические проблемы современной шопенианы (отношение к нотному тексту Шопена, проблема выбора аппликатуры, характера интонирования, педализации и т.д.).

3. Падеревский принадлежит к поколению пианистов, претворявших в шопеновском репертуаре живую исполнительскую манеру *tempo rubato*, идущую от Шопена. Благодаря изучению его записей становится возможным понять специфику достоверного *tempo rubato*, отвечающего шопеновскому духу.

4. В своей педагогической деятельности Падеревский продолжает традицию общения мастера и учеников, идущую от Ф. Листа и Антона Рубинштейна. Уроки Падеревского в *Rion-Bosson* можно назвать образцами педагогического творчества крупного пианиста.

Теоретическая и практическая значимость. Выводы диссертации помогут расширить представление о Падеревском как об интерпретаторе творческого наследия Шопена, выявить и дифференцировать основные стилевые черты национальных исполнительских школ, осознать специфику польской исполнительской шопенианы, эволюцию ее стиля и преемственность в рамках национальной школы. Практические рекомендации, содержащиеся в диссертации, могут быть использованы в лекциях, семинарах, занятиях в классе фортепиано.

Апробация: работа обсуждалась на кафедре общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова 8.09.2012, 19.06.2013, 26.11.2013, 11.03.2014. На материалах диссертации были основаны доклады на международных научных конференциях: «Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX-XX веков: идеи, личности, школы» (Санкт-Петербургская консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 3.12.2009; Московская консерватория им. П.И. Чайковского, 9.12.2009), «Ф.Шопен в контексте европейской музыкальной

культуры» (Санкт-Петербургская консерватория, 16.03.2010), «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом» (Москва, ГКА им. Маймонида, 15.04.2014).

Автор выражает признательность безвременно ушедшему из жизни канд. иск., доц. Часовитину Д.Н., задавшему направление данному исследованию и оказавшему неоценимую помощь на раннем этапе работы над диссертацией.

Глава 1

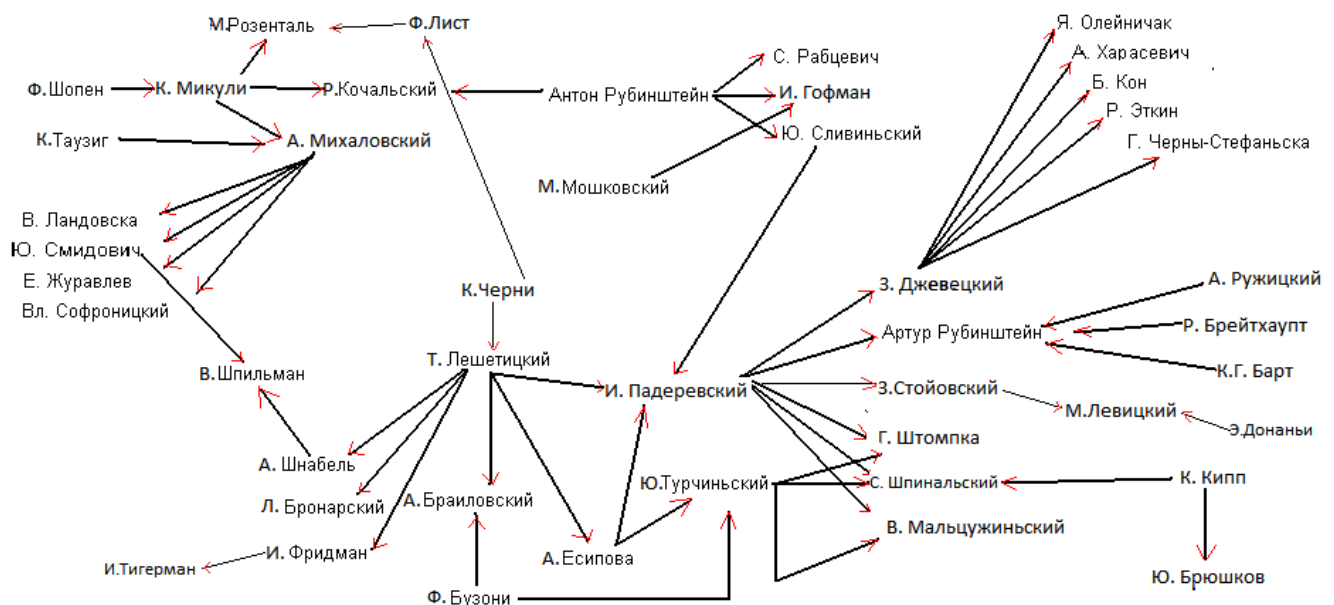
ПОЛЬСКАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШОПЕНИАНА

1.1. Генеалогическое древо польской фортепианной культуры

Польское пианистическое искусство конца XIX – первой половины XX веков представлено рядом выдающихся исполнителей. В их числе всемирно известные пианисты – Т.Лешетицкий, М.Розенталь, И.Падеревский, И.Фридман, И.Гофман. Эти, а также другие польские музыканты рубежа веков, прославились как великолепные исполнители музыки Фридерика Шопена. Шопеновские записи «старых» виртуозов поражают увлеченностью исполнения, непосредственностью, искренностью высказывания в передаче произведений польского гения. Среди польских музыкантов следующих поколений также немало блистательных имен – достаточно назвать С.Шпинальского, Х.Штомпку, Е.Журавлева, З.Джевецкого, В.Мальцужинского, Артура Рубинштейна, Г.Черны-Стефаньску, К.Циммермана, Р.Смендзянку. Все перечисленные пианисты известны, прежде всего, как выдающиеся интерпретаторы произведений Шопена.

Приемственность традиций польской фортепианной культуры можно представить в виде схемы:

Схема 1. Генеалогическое древо польской фортепианной культуры



Как видно из схемы, важнейшие «очаги» польской пианистической культуры сосредоточены вокруг наиболее значительных фортепианных педагогов – К. Микули, Т. Лешетицкого, А. Михаловского, З. Дзевецкого. В этом ряду оказывается и И. Падеревский, слава которого как педагога уступала, однако, известности названных музыкантов. В предлагаемую генеалогическую схему польской фортепианной культуры вошли не только польские пианисты, но и некоторые зарубежные, влияние которых на польскую шопениану безусловно (К. Черни, Ф. Лист, Антон Рубинштейн, Ф. Бузони, А. Есипова).

Важнейшим событием для польской шопенианы стал конкурс имени Ф.Шопена, учрежденный в Варшаве в 1927-м году пианистом и педагогом Ежи Журавлевым. Сам факт появления этого конкурса свидетельствовал о направленности фортепианного искусства Польши на интерпретацию Шопена. Значение конкурса для шопеновской интерпретологии огромно. Именно здесь кристаллизуется «шопеновский идеал» XX века, предпринимаются попытки выявить, осознать, уловить черты подлинного звучания музыки Шопена. Лавровый венок победителя в результате конкурсной борьбы далеко не всегда достается поляку. Но, тем не менее, игра польских пианистов продолжает интриговать – она все-таки особенная, самобытная.

Загадка польской исполнительской шопенианы не находит объяснений, если подойти к ней только лишь с позиции точности или свободы отношения к нотному тексту, меры динамики или *rubato*, соотношения объективного и субъективного, рационализма и эмоциональных преувеличений.

Такие пианисты как Игнацы Падеревский, Александр Михаловский или Станислав Шпинальский играют Шопена свободно, увлеченно, их игра изобилует преувеличениями – динамическими, темповыми, агогическими, но интерпретация абсолютно убедительна. Игра Иосифа Гофмана или Рауля Кочальского обладает определенной аристократической сдержанностью, контролем над эмоциями, притом, что интерпретации Р. Кочальского подчас склоняются в сторону сентиментальности, а И. Гофман, напротив, избегая сентиментальности, исполняет Шопена ясно и виртуозно, с рыцарским благородством. Шопеновские

трактовки ученика И. Падеревского, Генрика Штомпки стилистически ближе современной польской шопениане. Они отличаются эмоциональной взвешенностью, выразительностью интонирования в рамках строгой метричности. При всем многообразии интерпретаций и несхожести пианистических типов польских исполнителей, сравнение их звукозаписей обнаруживает нечто общее. Попробуем реконструировать исполнительский стиль польских пианистов, опираясь на литературные и музыкально - критические источники и на звукозаписи произведений Шопена. Попробуем всмотреться в феномен «польского» Шопена.

1.2. Опыт реконструкции исполнительского стиля польских пианистов – интерпретаторов музыки Шопена на основе литературных и музыкально-критических источников

Ференц Лист, услышав игру Александра Михаловского, произнес: «Так может играть Шопена только поляк!»⁴. Что же отличает манеру игры польских пианистов?⁵

В первую очередь – звук. Светлый, серебристый, акварельной краски фортепианный звук поляков поражает своей ясностью и целомудрием. Он отличается от плотного, бархатного, самодостаточного, как золотой слиток, звучания рояля русской школы или острого, ударного, с аллюзией на джазовость звукового образа американского пианизма. Знаменитая польская пианистка, профессор варшавской академии музыки, Р. Смендзянка, так описывает шопеновский звук: «Для исполнения Шопена подходит звук мягкий и трепетный, певучий на всем динамическом диапазоне (фортепианное *bel canto*), не слишком “широкий”, в отличие, например, от фортепианной музыки Брамса, но

⁴Цит. по: Каньский Ю. Из истории польского искусства XX века // Советская музыка, 1979. №7. С. 111.

⁵ Выбор параметров, из которых складывается представление об исполнительском стиле польских пианистов, обусловлен кругом идей, представленных в доступной литературе.

позволяющий воплотить идеальное *legato*»⁶. Надо сказать, что современные польские пианисты утратили долю того тепла, которое было свойственно звуку великих поляков начала и середины XX века – Падеревскому, Шпинальскому, Смидовичу. Звук стал чуть более абстрактным, но при этом сохранилась бережность интонирования.

К динамике польские пианисты подчеркнуто внимательны. Мы не услышим в их игре громоподобного *ff* или шелестящего *pp*. Динамическим контрастам чужды преувеличения, нередко динамика даже несколько сглаживается, усредняется, хотя «старые» польские пианисты – напротив, не боялись контрастов. Современная же тенденция исполнения стремится к осязаемому естественному звуку с волнообразными подъемами и спадами динамического напряжения, без резких контрастов и излишней пестроты.

К особенностям динамики следует также отнести проблему расслоения фактуры. Соотношение мелодии и аккомпанемента, как и нескольких фактурных линий, динамически согласовано. Они находятся на уровне ансамблевого согласования, который сложно сравнить с расслоением фактуры в игре Софроницкого или Горовица, всегда ясным, но индивидуализированным, с динамически и энергетически рельефным проведением мелодии на фоне «покорного» ей аккомпанемента. Можно сказать, что мелодия польских пианистов индивидуальна, но не самоценна. Создается ощущение такого согласования между пластами фактуры, которое в большей степени свойственно камерному ансамблю, то есть, сбалансированного, уравновешенного диалога голосов (то же можно сказать о верхнем тоне в аккордах). Андре Жид описывал это явление так: «Одна из самых частых манер фальсификации Шопена состоит в выдвигании мелодии и затушевывании всего прочего, как будто у Шопена существует что-нибудь «прочее». Вам кажется, что она недостаточно будет звучать, если Вы не подчеркнете ее красным, и что публика не поймет, что это и есть мелодия. Я далек от того, чтобы мелодию выдвигать на первый план,

⁶ Smendzianka R. Jak grać Chopina: Proba odpowiedzi. Warszawa, 2000. S. 11. Здесь и далее перевод мой – С.З.

наоборот, – я хочу, чтобы она едва возвышалась над всем другим, что я никоим образом не рассматриваю как простой аккомпанемент»⁷.

Необходимо отметить особое чувство меры в использовании *rubato*. Продуманность закономерностей *rubato*, как и план *rubato* в каждой отдельной пьесе настолько очевидны, что позволяют говорить о сложившейся традиции использования приема нарушения времени как о существенной части эстетики школы. Впечатление от записей подтверждается словами авторитетных польских педагогов. А. Михаловский пишет, что, по словам К. Микули: «В своей игре Шопен часто прибегал к *rubato* и был далек от всякого метрического педантизма, ускоряя или замедляя тот или иной мотив. Но у шопеновского *rubato* была своя неотразимая эмоциональная логика. Оно всегда обуславливалось подъемом или спадом мелодической линии, деталями гармонии, структурой фигурации. Оно неизменно было плавным, естественным, не перерождалось в преувеличенную аффектацию»⁸.

Шопеновские мелодии обретают в исполнении польских пианистов широту дыхания, они свободно льются и образуют гибкую вокальную фразу. Что же касается различных пассажей и фигураций, то здесь поляк, скорее всего, подчеркнет метрические доли, строго организуя музыкальное время⁹.

Стоит отметить тактичное, аккуратное использование педали. Педаль у польских пианистов подобна легкому дыханию – она практически незаметна и в то же время звучит, одухотворяя фактуру. Колористическое использование педали, унаследованное от пианистов старой польской школы, современными польскими пианистами применяется в минимальной степени.

Можно подытожить особенности польской школы словами известного шопениста, педагога, одного из основателей варшавского конкурса, З. Джевецкого. Он считал, что интерпретатор Шопена должен ставить перед

⁷ Цит. по: Андре Жид. Мой взгляд на творчество Шопена // Шопен, каким мы его слышим / Сост. С. М. Хентова. М., 1970. С. 291.

⁸ Цит. по: Александер Михаловский. Как играл Фридерик Шопен? // Как исполнять Шопена / Сост., вступ. ст. А.В. Засимовой. М., 2005. С. 137.

⁹ В качестве примеров приведем исполнение Р. Блехачем ноктюрна *E-dur* op. 62 №2, финала сонаты *b-moll* (запись 15.08.2008. Моцартеум, Зальцбург).

собой ряд требований: «...считаться с указаниями автора, касательно интерпретации и передавать атмосферу и настроение его произведений. Простота и естественность, певучесть каждой музыкальной фразы и мысли, умеренность и плавность в применении *rubato* должны быть глубоко прочувствованы и продуманы. Наконец, требование не переходить естественных границ фортепианного звука в направлении роста напряжения *ff* вплоть до «пробивания» фортепиано, или в направлении поисков контрастных импрессионистических эффектов при помощи едва слышных «туманных» и «зефирных» звуков, а также требование избегать рекордных темпов, искажающих музыкальный смысл произведения»¹⁰.

Можно сделать вывод об особом национальном чувстве меры, сочетающим в себе свободу и строгость, а, скорее – допускающим осознанное проявление свободы в достаточно строгих рамках. Польская шопениана стилистически предстает явлением, балансирующим между западноевропейской манерой, с ее рациональной точностью, детальной продуманностью, уравновешенностью в исполнении Шопена, и русским видением Шопена с его славянской теплотой и сентиментальностью. Феномен выдающегося шопениста появляется тогда, когда найденное чувство меры в интерпретации накладывается на выдающуюся эмоциональную одаренность исполнителя. Таков Шопен Падеревского, Михаловского, Артура Рубинштейна, Циммермана, Блэхача. Очевидно, в этом следует искать причину победы Льва Оборина на I Международном конкурсе им. Шопена в 1927 году, когда советский пианист воплотил идеальный образ «польского Шопена» – классически стройный, выверенный, ясный и в то же время внутренне драматичный, насыщенный высоким эмоциональным накалом.

¹⁰ Пианисты о Шопене. З. Джевецкий // Хентова С. М. Ук. соч. С. 199.

1.3. Шопеновская ветвь польского пианизма. Основные представители и особенности интерпретации ими сочинений Шопена на основе анализа звукозаписей¹¹

В генеалогическом древе польской шопенианы заметны две важнейшие ветви преемственности. Одна из них связана с именем Кароля Микули; пианисты, принадлежавшие к этой ветви, непосредственно продолжали исполнительскую традицию Ф. Шопена. Другая ветвь произрастает из исполнительского искусства и педагогики Т. Лешетицкого и его ученика, И. Падеревского.

Несмотря на особую важность для нас шопеновского наброска «Методы Метод», сам Шопен не воспитал виртуозов, подобно Листу или Лешетицкому. Ученик Шопена К. Микули, напротив, стал одним из известнейших педагогов своего времени, более трех десятилетий посвятив организации музыкальной жизни Львова и преподаванию фортепианной игры. Из его класса вышли такие пианисты, как Александр Михаловский, Рауль Кочальский, Мориц Розенталь. Эти пианисты, в разное время учившиеся у К. Микули в Львовской консерватории, испытали влияние и других выдающихся музыкантов. А. Михаловский был учеником Кароля Таузига, Р. Кочальский занимался у Антона Рубинштейна, а М. Розенталь в течение двух лет учился у Ференца Листа в Веймаре. Но, если листовское воздействие весьма заметно в игре М. Розенталя, то, слушая записи А. Михаловского или Р. Кочальского, трудно найти грань, отделяющую их собственное дарование, от влияния К. Микули, К. Таузига или А. Рубинштейна. И все же, на уровне интерпретации и отношения к нотному тексту есть закономерности, по-видимому, не случайно объединяющие трех пианистов.

Безусловно, каждый из пианистов обладал своей индивидуальностью, собственным слышанием и взглядом на фортепианное искусство. Мы не будем останавливать внимание на особенностях их индивидуального звука, пластики, природном чувстве фразы, различии архитектурного мышления. Большой

¹¹ Список шопеновских звукозаписей польских пианистов рубежа XIX-XX веков см. в приложении 1.

интерес для нас представляют категории, которые в первую очередь воспитываются школой, традицией, педагогическим влиянием.

Среди них важнейшая – отношение к звучанию рояля и манере звукоизвлечения. Для всех трех пианистов характерен легкий, светлый и благородный звук, ясная и острая энергетически концентрированная атака, для воспроизведения которой, вероятно, большое значение имела организованность кисти и кончика пальца. Полонез *A-dur* в исполнении А. Михаловского отличается «наэлектризованной» атакой звука, так же, как Экосезы у Р. Кочальского. Звучание рояля у него становится серебристым, искрящимся. Высоким энергетическим тонусом обладает игра М. Розенталя в мазурке *G-dur* op.67. Близкое к клавиатуре и легкое прикосновение, по-видимому, было изначально связано с несколько иной конструкцией рояля шопеновского времени, с его более мелкой клавиатурой. Несмотря на эволюцию механики инструмента, подобный принцип звукоизвлечения не претерпел заметных изменений: в игре учеников А. Михаловского – Юзефа Смидовича и Ежи Журавлева такой характер звука сохраняется.

В то же время, звучание инструмента под пальцами А. Михаловского, Р. Кочальского и М. Розенталя, отличается особой проникновенностью, тембровой насыщенностью, теплотой звука. Рояль у них звучит, как человеческий голос, как речь. В Вальсе *cis-moll* op.64, исполняемом А. Михаловским, музыка, кажется, содержит текст, подобно вокальному сочинению – так велики живость и естественность произнесения, мелодия исполняется «говорящим» туше. Поражает бережность и доверительность исполнения Р. Кочальским Колыбельной Шопена, где «ласкающее» туше сочетается с филигранностью звука.

Любопытные особенности обнаруживаются в динамической стороне исполнения. Р. Кочальский в заключении *Es-dur*-ного вальса дает тишайшее шелестящее *smorzando*, завершая пьесу полнозвучными аккордами на *forte*; о диапазоне динамики в игре М. Розенталя мы можем судить по записи рапсодии Листа. В то же время динамические нюансы внутри произведений Шопена часто

сглаживаются пианистами. Такова динамика в экосезах и Вальсе в интерпретации Р. Кочальского (за исключением последней страницы), Полонезе *A-dur* и вальсах у А. Михаловского. В отношении М. Розенталя нужно отметить, что динамический контраст середины мазурки с крайними разделами в его исполнении очевиден, и в тоже время как будто сдерживается. В его игре динамическая энергия находится скорее в потенциальном состоянии, прорываясь в середине и, несколько неосторожно, в конце пьесы, на последнем аккорде, что вносит ощущение театральности, свойственное, скорее стилю произведений Ф. Листа. Очевидно, пианисты осознавали, что для музыки Шопена не характерны внезапные динамические переключения, придающие музыке бравурность, театральность. Некоторая сглаженность динамики избавляет музыку Шопена от чуждой ей пестроты и карнавальности. Особенно это касается небольших пьес – мазурок, вальсов, прелюдий или экосезов. Ученик А. Михаловского Ю. Смидович в исполнении Мазурки *F-dur*, согласно указаниям нотного текста, выполняет все динамические контрасты. Его *forte* и *piano*, исполненные деликатно, с большим чувством меры, не вступают в противоречие с духом музыки.

Обращает на себя внимание специфическое звучание фортепианной фактуры. Речь идет, прежде всего, о звучании верхней мелодической линии по отношению к остальным фактурным пластам. Для нашего слуха, привыкшего к пианизму русской школы, основанному на принципе «пения на фортепиано», когда мелодия «правит», она рельефна, она поет, возвышаясь над фактурным фоном, непривычна её роль в качестве «первой среди равных» в искусстве польских пианистов. Эту особенность можно считать важной стилевой чертой школы. Во Втором этюде в исполнении Е. Журавлева, в *A-dur*-ном Полонезе у А. Михаловского, в *Es-dur*-ном Вальсе у Р. Кочальского – это особенно заметно – мелодия не противоречит фактуре, не столько «поддерживается» сопровождением, сколько развивается вместе с ним. Мелодия у польских пианистов вокальна, она исполняется бархатным, поющим звуком, но её пение

ансамблево сочетается с другими голосами и со всем складом фактуры, не выделяясь из неё подобно оперной приме.

Названные пианисты достаточно редко допускают собственные изменения в нотном тексте. Однако, А. Михаловский, играя Вальс *Des-dur* op.64, привносит в авторский текст трель на «as» в самом начале пьесы, а также оставляет неизменной фактуру в партии левой руки во втором предложении второго периода, без выдержанных нот. Ученик А. Михаловского, Е. Журавлев, исполняя Второй этюд Шопена op.10, удваивает октавы: в кульминации, на доминанте «ми» и на заключительном тонический басу «ля». Быть может, неслучайно подобную вольность допускает В. Софроницкий, когда в Третьей сонате Скрябина переносит бас в репризе первой части октавой ниже и берет дополнительные звуки в аккордах *Maestoso* финала: ведь Софроницкий с девяти до тринадцати лет учился у А. Михаловского в Варшаве.

Специального рассмотрения заслуживает отношение польских пианистов к метроритмической стороне исполняемых сочинений. Игре А. Михаловского, его учеников, а также Р. Кочальского и М. Розенталя свойственно свободное дыхание, подчиненное живому пульсу. Агогические отклонения от заданного метроритма «прослушиваются» на разных структурных уровнях, что позволяет различить разные виды и градации ритмической свободы: агогическую нюансировку, *tempo rubato* и темповые процессы¹².

Как правило, агогические изменения невозможно зафиксировать в нотном тексте, для них нет специальных указаний¹³. Польский пианист и педагог Ян Клечинский считает поводом к агогическим изменениям «преувеличение экспрессивных элементов музыки»¹⁴, реакцию на гармоническую краску,

¹² Все эти исполнительские приемы, составляющие область агогики, будут рассмотрены подробнее. В настоящем исследовании принимается разделение *tempo rubato* на два типа – связанное и свободное. В каждом из них также учитываются компенсируемая и некомпенсируемая разновидности.

¹³ Тем не менее, многие композиторы пытались отразить агогическую нюансировку в нотных текстах своих сочинений или оставляли «подсказки», дающие исполнителю основание к агогическим изменениям. Последние могут быть выражены агогическим, динамическим акцентами, знаками динамической нюансировки, указаниями rit., ферматами на отдельных звуках. Попытки зафиксировать исполнительскую агогику можно увидеть, в частности, в нотных текстах И.Я. Падеревского.

¹⁴ Цит. по: Ян Клечинский. Как исполнять Шопена // Засимова А.В. Ук. соч. С.126.

мелодический ход, выразительность мотива и пр. В перечисленных звукозаписях примером такого преувеличения может стать модулирующий аккорд в конце первого предложения Мазурки *G-dur* в трактовке М. Розенталя:

Пример 1. Ф. Шопен. Мазурка op.67 №1, т.7-12



а также выразительная начальная интонация в *Des-dur*'ном эпизоде Вальса op.18 в исполнении Р. Кочальского:

Пример 2. Ф. Шопен. Большой блестящий вальс op.18, т.62-78



Прием несовпадения рук, которым в изобилии пользовались «старые поляки», является следствием использования пианистами агогической нюансировки. Благодаря этому достигаются художественные эффекты: в *Des-dur*'ном разделе Первого вальса Р. Кочальским на мгновение задерживается терция в правой руке, что придает выразительность «уговаривающим» интонациям темы эпизода, а в Колыбельной выполняемое на микро-уровне несовпадение мелодии и последующих колоратур с сопровождением создает эффект воздуха и пространства. У А. Михаловского в шопеновской Мазурке *cis-moll* мелодия, кажется, вообще живет собственной жизнью, выплетая прихотливые узоры своего повествования, и только несовпадающая с ней левая рука говорит о мерном биении времени.

Связанное *rubato*, ведущее свое происхождение от клавишинного исполнительства XVIII века было излюбленным приемом Шопена. Оно продиктовано выразительностью интонирования мелодии (при неизменной ровности аккомпанемента) и не поддается фиксации в нотном тексте. Музыковед Д. Роулэнд пишет о связанной, несинхронной форме *rubato*, как об особенно сложной техничке, предъявляющей особо высокие требования к солисту: «В своих крайних формах она применялась очень небольшой группой пианистов, но сохранилась на протяжении всего XIX века и перешла в XX век в игре таких пианистов, как Падеревский, Пахман и Розенталь»¹⁵. Этот тип *tempo rubato* призван подчеркнуть выразительность, изящество шопеновской мелодии – ее пленительную печаль (мазурка *cis-moll* в исполнении А. Михаловского), упоительную капризность (ноктюрн *Es-dur* op. 9 №2 в исполнении М. Розенталя).

Связанное *tempo rubato* используется для создания контраста метрически ровному фрагменту (фразе, периоду). Таким образом, возникает диалог фраз в Вальсе *Es-dur* в передаче Р. Кочальского:

Пример 3. Ф. Шопен. Большой блестящий вальс op.18, т.175-186



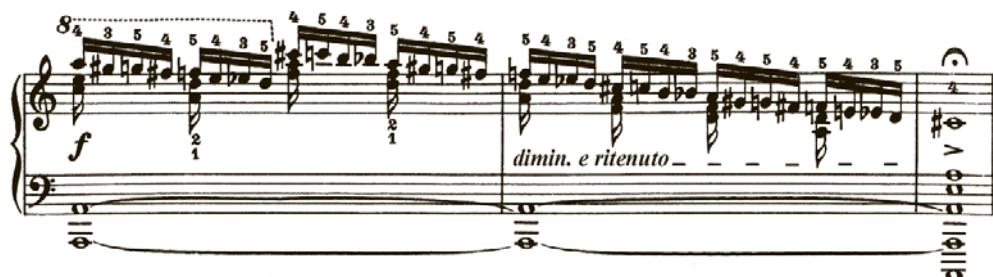
Применение *rubato*, может также вносить разнообразие в характер одинаковых фраз при их повторах, как в мазурке, сыгранной М. Розенталем.

Свободное *tempo rubato*, возникшее в начале XIX века во Франции было воспринято Шопеном, хотя, использовалось им реже, чем современными ему французскими музыкантами. Чаще всего пианисты «шопеновской ветви»

¹⁵Цит. по: Роулэнд Д. Шопеновское *tempo rubato* в художественно-исторической контексте // Засимова А.В. Ук. соч. С. 220-221.

используют такой тип *rubato* в завершении или на стыках разделов формы. Здесь нужно указать на замирающее заключение Колыбельной в интерпретации Р. Кочальского, окончание заключительного пассажа Этюда №2 у Е. Журавлева:

Пример 4. Ф. Шопен. Этюд op.10 №2, т.47-49



accelerando в последних пассажах Прелюдии G-dur op.28 №3, которое делает Ю. Смидович:

Пример 5. Ф. Шопен. Прелюдия op.28 №3, т.30-33



Этот вариант свободного *rubato* не восполняет нарушенное музыкальное время. Если же говорить о восполняемом или компенсируемом варианте, то его особенностью становится принцип «взял – отдал». Так в Вальсе *cis-moll* op.64 в исполнении А. Михаловского *accelerando* в развитии фразы уравнивается *ritenuto* при ее окончании:

Пример 6. Ф. Шопен. Вальс op.64 №2, т.20-32



А в Вальсе Шопена в обработке А. Михаловского, исполняемом Е. Журавлевым, первая фраза играет *accelerando*, вторая – *ritenuto*.

Выделяется вид *rubato*, связанный у Шопена с жанром мазурки. Современники говорили, что Шопен никогда не играл такие пьесы ровно, а иногда $\frac{3}{4}$ откровенно превращались в две¹⁶. Специфическое *rubato* в мазурке следует отнести к первому, связанному типу. Исполнитель гибко отклоняется от метроритма на основе неизменной трехдольной пульсации, пронизывающей пьесу. Исполнение такого рода можем наблюдать в записи Мазурки *cis-moll* А. Михаловским. В каждом такте первого раздела вторая доля у него наступает чуть раньше, а третья – чуть позже. При этом сохраняется равная протяженность каждого такта.

Польские пианисты, о которых идет речь, в целом придерживаются указанных Шопеном темпов. Вместе с тем нередко изменением темпа на уровне разделов формы подчеркивается контраст материала, его иное значение. В этих изменениях проявляются так называемые «темповые процессы», которые также относятся к области агогики. Так, в Вальсе *Es-dur* Р. Кочальский сообщает *sostenuto Des-dur* ному эпизоду (с такта 64 и дальше), а А. Михаловский в середине вальса *Des-dur* добавляет к авторскому *sostenuto* явное *meno mosso*. Изменения темпа встречаются также в исполнении названными пианистами более мелких структур, периодов и предложений. В том же вальсе (*Des-dur*) у А. Михаловского появляется *piu vivo* во втором предложении первого раздела. Органичность этого привнесения объясняется тем, что материал второго предложения повторяется и звучит дважды против однократного проведения первого предложения. Несколько более подвижный темп, взятый во втором предложении, позволяет несколько уравновесить масштабы предложений. Подобный подход к шопеновскому материалу можно обнаружить и в Экоссезах, исполняемых Р. Кочальским, где в №3 немного задерживается движение плавного

¹⁶ Мейербер уверял Шопена, что тот играет свою мазурку на $\frac{2}{4}$. Пересказ известной истории о визите французского композитора к Шопену см., например, в кн.: Hudson R. *Stolen Time: The History of tempo rubato*. Oxford, 1997. P. 185.

поступенно нисходящего хода в противовес танцевально-скерцозному материалу начала пьесы:

Пример 7. Ф. Шопен. Экосез ор.72 №5, т.6-21

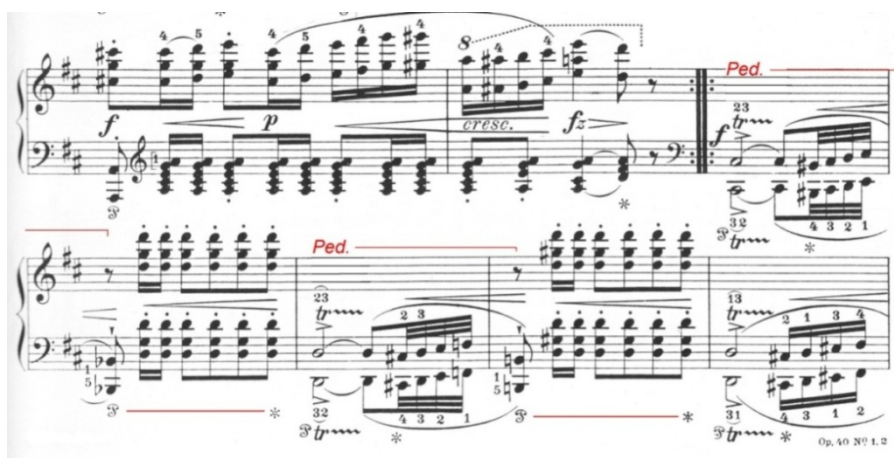
Большой интерес вызывает педализация польских пианистов. Для А. Михаловского и продолжателей его традиции Ю. Смидовича и Е. Журавлева (как и для В. Софроницкого) педаль имела огромное значение. В записях М. Розенталя и Р. Кочальского кое-где ею подчеркиваются динамический и фактурный контрасты, но в целом она используется с большой осторожностью и строгостью, почти незаметна. Р. Кочальский, можно сказать, минимально использует педаль, её дыхание едва заметно в Колыбельной, а в Вальсе *Es-dur* она чуть-чуть отмечает бас на первой доле. А. Михаловский же очень щедро пользуется педалью. В его игре идея противопоставления динамики или разделов формы с помощью педали перерастает в увлечение красочными педальными эффектами. Как правило, подобные эффекты художественно обоснованы. В Полонезе *A-dur* густая педаль на *fff* (такты 32-33 и 56-57, см. Пример 8) задержанная со второй и третьей на первую долю усиливает эмоциональное напряжение кульминации:

Пример 8. Ф. Шопен. Полонез ор.40 №1, т.32-34



Значение образного эффекта имеет педаль в тактах 41,43,45, выдержанная на весь такт и усиливающая рокот в басовом регистре:

Пример 9. Ф. Шопен. Полонез ор.40 №1, т.39-45



Педаль, соединяющая первую и третью доли в середине *Des-dur*'ного вальса, используется А. Михаловским с целью подчеркнуть ключевые затактовые интонации (Пример 10),

Пример 10. Ф. Шопен. Вальс ор.64 №1, т.33-49



тогда как во втором предложении середины, где появляются форшлаги, та же тема педализируется уже по сильным долям. Сложно говорить о закономерностях педализации А. Михаловского в Мазурке *cis-moll*. По-видимому,

педаль, как и *rubato* здесь мыслятся согласно ауре, атмосфере пьесы, в качестве её обязательных атрибутов. Нельзя не восхититься завораживающим педальным гулом на паузах в последних тактах мазурки.

Педаль у Е. Журавлева в Этюде №2 щедра в той же мере, в какой художественно обоснована. Полным нажатием педали, в отличие от деликатного её применения в начале, подчеркнуты сильные и относительно сильные доли четвертого – последнего предложения большого периода основного раздела. Красочная истаяющая педаль применяется пианистом в кульминации на доминантовом органном пункте, после чего прояснение педальной атмосферы приводит к репризе. Интересное педальное решение предлагает Ю. Смидович в прелюдии *G-dur*. Педаль берется едва ли не на целый такт во время звучания пассажей в левой руке, что создает ощущение стихийного наплыва, контрастирующего с прозрачной педализацией, сопровождающей вступление партии правой руки с её светлым разговором-напевом.

Небезынтересно разделить названных пианистов по типу индивидуальности. А. Михаловского, Е. Журавлева и Ю. Смидовича можно назвать пианистами эмоционального типа¹⁷. Они обладают «эмоциональной виртуозностью», для их интонирования характерно мышление единой линией или группами нот в пассажах, преобладание интонационной выразительности над метром (для А. Михаловского особо важны «ключевые» интонации). В отличие от названных пианистов М. Розенталь явно относится к виртуозному типу и его интонационное внимание пристально контролирует едва ли не каждые соседние соединения двух звуков. Что касается Р. Кочальского, то его можно назвать виртуозом интеллектуального типа; он выстраивает свою трактовку увлеченно и, в тоже время, уравновешенно по эмоциональному тону. Его игре присуще чувство меры.

Труднее всего определить степень влияния на формирование польских пианистов их педагогов. В отношении М. Розенталя можно с достаточной

¹⁷При определении индивидуальных черт стиля пианистов я опираюсь на классификацию Д. Рабиновича. См.: Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. М., 1979.

уверенностью говорить о листовском влиянии, проявляющемся во внезапности динамических переключений, эмоциональной реакции на изменения гармоний (особенно гармоний модулирующих), внезапности атаки звука. А. Михаловский также обладает энергетической насыщенностью звуковой атаки, однако легкость и гибкость пластики игры М. Розенталя в сочетании с импульсивностью его исполнения в отличие от игры А. Михаловского вызывают ассоциации с листовским пианизмом.

Влияние Антона Рубинштейна на Р. Кочальского можно себе представить, сравнив игру последнего с игрой Иосифа Гофмана. При всей несхожести двух пианистов, хочется заметить, что игре каждого присуще олимпийское спокойствие виртуоза и пленительный аристократизм.

Едва ли можно с уверенностью сказать, что в игре А. Михаловского идет от Кароля Таузига (ученика Ф. Листа), а что от К. Микули. Однако, сопоставляя его игру с игрой других учеников К. Микули можно сделать некоторые предположения. И Р. Кочальский, и А. Михаловский, и М. Розенталь – все трое испытали на себе через уроки своего наставника, К. Микули, сильное влияние шопеновского пианизма. Составляющими этого пианизма на наш взгляд были:

- легкий, светлый, полетный характер звука. Сочетание благородства и проникновенности в интонировании;
- согласованное звучание всех голосов фактуры, напоминающее камерный ансамбль;
- особое чувство меры в использовании связанного и свободного типов *tempo rubato*, специфического типа *tempo rubato* в мазурках, агогической нюансировки;
- постепенность, волнообразность динамических изменений, отсутствие динамической «пестроты», внезапных переключений динамики;
- значительная роль педализации в формообразовании, в передаче контрастов динамики и фактуры. Широкое применение педали в ее фактурной функции.

Сам Шопен, очевидно, принадлежал к пианистам эмоционального типа. Быть может, это – один из факторов, которым можно объяснить особый успех А. Михаловского в качестве шопениста. За 60 лет педагогической деятельности в Варшавской академии музыки А. Михаловский воспитал плеяду виртуозов и создал школу, значение которой можно было бы сопоставить со значением школы К. Игумнова или Г. Нейгауза.

Другие важнейшие линии польского пианизма связаны с именами Т. Лешетицкого и И. Падеревского. Их изучение позволит сформировать целостный взгляд на картину польского пианизма конца XIX – первой половины XX веков, поможет понять закономерности и перспективы развития шопенианы в XX–XXI веках.

Рассмотрим интерпретации польскими пианистами И. Падеревским и Р. Эткин ноктюрна Шопена в кругу шопеновских трактовок их современников, пианистов, принадлежащих к другим национальным культурам.

1.4. Сравнение интерпретаций ноктюрна Шопена op. 15 № 2 *Fis-dur*¹⁸

На рубеже XIX–XX веков к музыке Шопена обращались пианисты разных исполнительских традиций, национальных школ, музыкально-эстетических направлений (романтического, антиромантического, виртуозного, салонного и др.). Рамки шопеновского стиля тогда, вероятно, были еще достаточно широки, что видно из большого разнообразия трактовок, среди которых встречались совсем несхожие концепции одного и того же сочинения. Сравним шопеновский

¹⁸ Исползованные звукозаписи: Выдающиеся российские исполнители / Владимир Софроницкий (1901–1961) / кассета 2 / Фридерик Шопен. Ноктюрн фа диез мажор, соч. 15 № 2. Записи из Малого зала Московской консерватории 13 мая 1960 г. ООО «Росмэн-Аудио», 2004. Сергей Рахманинов. Полное собрание записей выступлений с 1919 по 1942 год / MP3 CD-1396/CD2/ Chopin. Nocturne, Op. 15, No. 2 in *F-Sharp*. RMG Records, 2004. Busoni and his Legacy / Piano recordings by Busoni, Ley, Petri / Ferruccio Busoni (1868–1924): the complete 1922 recordings. Chopin: Nocturne in *F sharp*. Op. 15/2 (76703-3; L 1432). Arbiter of cultural traditions inc., 2002. Paderewski / His earliest recordings / The complete European recordings 1911–1912. Compact disc 1. Morges, Switzerland, July 1911. Chopin. Nocturne in *F sharp*. Op. 15 № 2. APR 6006. Alfred Cortot – The Anniversary Edition 1919 – 1959 / CD 21 / Nocturne No. 5 in *F sharp major/en fa diese majeur*, Op. 15 No. 2. HMV DA 1923 (OEA 12932-1) rec. London, No. 3 Studio, Abbey Road, 20 IV 1948. Ze złotych kart pianistyki polskiej / Roza Etkinowa. Chopin. Nocturne in *F sharp*. Op. 15 № 2. „Muza” XL 0159.

стиль пианистов рубежа веков на примере ноктюрна Шопена op.15№2. Материалом для анализа послужат записи В.Софроницкого, С.Рахманинова, Ф.Бузони, И.Падеревского, А.Корто, Р.Эткин.

При анализе интерпретаций произведений Шопена мы сталкиваемся с известными трудностями, связанными с различием нотных источников. Определить, к какой же редакции обращался пианист в работе над сочинением, довольно сложно. Рассмотренные нами редакции обнаруживают, однако, сходства, которые следует считать авторской волей¹⁹. Из них важнейшие – это темпы разделов: *Larghetto* (четверть = 40) в начале, *doppio movimento* в середине. Во всех редакциях мы найдем указания *sostenuto* в теме ноктюрна, *sotto voce* в середине, *dolce* в репризе и *smorzando* или *morendo* в завершении пьесы, в предпоследнем такте. О некоторых других указаниях, принятых во всех редакциях, мы скажем в ходе анализа.

Исполнение В. Софроницкого отличает концертный характер подачи, крупное насыщенное звучание. Начальный раздел пьесы пианист интонирует ярче, эмоциональнее привычного, а кульминация перед серединой звучит *forte*. Тему и весь первый раздел В. Софроницкий стремится «собрать», охватить целиком, устремить к кульминации: общий темп чуть быстрее принятого метронома, четверть равна 43, пианист игнорирует *sostenuto* темы.

Фразы отделены глубокими вокальными цезурами. Пианист словно лепит, создает рельеф мелодии в большом концертном пространстве. Нельзя, однако, сказать, что эти цезуры останавливают движение, поскольку пианист избегает

¹⁹ В ходе анализа были рассмотрены редакции: Chopin F. Oeuvres pour le pianoforte / Th. D. A. Tellefsen. Paris: Richault [1860]. Vol.1. Chopin F. Sämtliche Klavierwerke / Kritisch revidiert und mit Fingersatz versehen von Hermann Scholtz. Leipzig: Peters [1879]. Bde.1. Chopin F. Werke / Erste kritisch durchgeheene Gesamtausgabe herausgegeben von Woldemar Bargiel, Johannes Brahms, Auguste Franchomme, Franz Liszt, Carl Reinecke, Ernst Rudorff. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1878-1880. Bd.IV. Chopin F. Klavierwerke. Instructive Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen und Fingersatz von Dr. Theodor Kullak. Berlin: Schlesinger'sche Buch und Musikhandlung, 1881. Vol.V. Chopin F. Compositions pour le Piano / Seul edition authentique d'après les notices de l'auteur par Ch. Mikuli. S.-Petersbourg: Bessel [ca. 1890-1900]. Vol.IV. The Century Library of Music. Edited by Ignace Jan Paderewski. Co-edited by Fanny Morris Smith and Barnard Boekelman. New York: The Century Co., 1900-1902. vol. XVII. Chopin F. Complete works for the pianoforte / Newly Edited Revised and Fingered by Rafael Jaseffy. New York: G. Schirmer; Boston: The Boston Music Co., 1915. T.7. Chopin F. Nocturnes. Edition de travail per Alfred Cortot. Paris: M.Senart, 1945. Шопен Ф. Полное собрание сочинений под редакцией И. Падеревского, Л. Бронарского, Ю Турчиньского. Краков, PWM, 1969.Т.VII. Шопен Ф. Полное собрание сочинений / ред. Г.Г. Нейгауза, Л.Н. Оборина и Я.И. Мильштейна. М. – Л.: Музгиз, 1950-1962. Т.4.

замедлений и не ослабляет эмоциональный тонус игры. Так, виртуозную колоратуру (орнаментированный вариант второй фразы во втором предложении первого раздела) *leggiero* В. Софроницкий, вопреки ожиданию играет ритмически ровно, без *ritenuto*.

Пианист почти приравнивает темпы крайних разделов и середины, игнорируя ремарку *doppio movimento*. Фактура в середине, как и в начале, значительно насыщена динамически, вместо авторского *sotto voce* звучит *mf*. Очевидно последовательное движение к кульминации, звучащей почти *fortissimo*, причем, в процессе достижения этой кульминации, завершая каждую фразу, Софроницкий существенно расширяет ее последний такт, где происходит ритмическая остановка. Тем самым он придает фразе тяжеловесность и вместе с тем драматизм: этот последний такт интонируется подробно, тяжело, мучительно.

Совсем в ином ключе строит свою интерпретацию С. Рахманинов. Он избирает спокойный, величавый характер движения, подчеркивает авторское *sostenuto* темы. Его темп чуть медленнее метронома, заявленного в редакциях, четверть = 37. Пианист как будто целиком видит картину пьесы, осматривает даль с высоты птичьего полета: широкая фразировка, подчеркивающая структуру суммирования в предложении (сперва фраза исполнителя охватывает дважды по два такта, а затем четыре) сочетается в игре Рахманинова с подробным произнесением фактурной ткани.

В исполнении темы Рахманинов использует прием *tempo rubato*. Пианист старается преодолеть ритмическую ровность повторяющихся звуков *до-диез*, находящихся в лакуне между спадом и подъемом мелодической волны. Первый же *до-диез*, замыкающий группу из четырех шестнадцатых, вступает раньше положенного, а за ним и две восьмые, репетирующие на том же звуке опережают ровный аккомпанемент. Возникает синкопа, привносящая в шопеновскую мелодию едва уловимую джазовую ноту. Для сравнения: И. Падеревский и Ф. Бузони играют эти четыре шестнадцатые с пунктиром в завершении нисходящего мелодического хода, так, как выписано автором в репризе. Оба пианиста унифицируют ритмический рисунок, выбирая вариант с пунктирным

ритмом. Тем самым они тоже преодолевают ритмическую мерность повторяющихся звуков *до-диез*. Такой выбор может быть объяснен вокальным характером фразы, – дополнительная ритмическая остановка нужна, чтобы протянуть, пропеть звук *ми-диез*, так же, как и в начальном затактовом мотиве пропевадается, длится звук *ля-диез*. Такого рода исполнительский «произвол» основан на стремлении продлить красоту звучания инструмента. Рахманиновская синкопа на *до-диез*, напротив – скорее явление инструментальной природы. Здесь исполнитель стремится подчеркнуть ритмическую остроту, терпкость ритма.

Не противоречит авторской воле темп среднего раздела – *doppio movimento*. Легко и виртуозно исполняя шелестящие квинтоли, Рахманинов будто любит переливами цвета. И если у Софроницкого здесь бушевала стихия, то рахманиновская трактовка – взгляд со стороны, наслаждение пейзажем. Кульминация середины не преувеличена динамически. Это сужает круг редакций, которыми мог пользоваться пианист. *Forte* в середине отсутствует в редакциях Телефсена, Корто, Падеревского, *The Century Library of Music*.

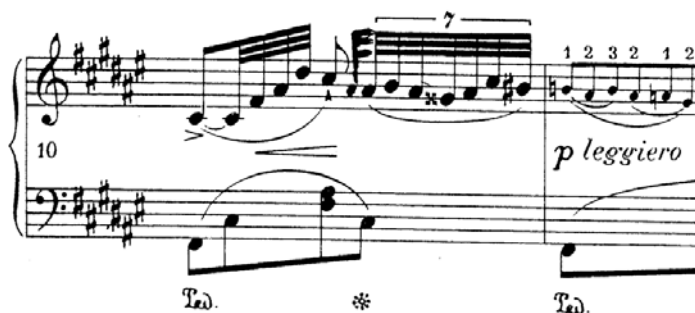
Рахманиновская индивидуальная манера игры проявляется в репризе ноктюрна, перед кодой. Нисходящий хроматический ход, возникающий в расширении периода, после прерванного оборота, пианист исполняет, используя связанное *tempo rubato*, при котором мелодия опережает равномерную ритмическую пульсацию. Затем, во время нисходящего ломанного хроматического движения, темп мелодии замедляется. При этом вторая половина такта почти целиком исполняется сухим стаккато и без педали. Острая отрывистая беспедальная звучность – характерный прием, который нередко используется Рахманиновым в собственных сочинениях.

Ф. Бузони своим исполнением существенно преобразует шопеновский ноктюрн. Пианист избирает подчеркнуто медленный темп (четверть = 30) и едва ли не в каждом такте первого периода отклоняется от него. Частые остановки, зависания (например, в девятом такте на мелодический вершине *фа-диез*, достигнутой скачком) чередуются с неожиданными *acellerandi*. Резкие перепады метро-ритмической пульсации приводят в движение калейдоскоп характеров,

настроений. Уже в двух первых фразах идиллическое, задумчиво-томное настроение прерывается вспышками внезапной скерцозности, а в суммирующей первое предложение фразе активное *con moto* сменяется большим расширением, которое приводит к благородному широкому *maestoso*. В смене противоположных эмоций заложен вопросо-ответный принцип, диалогичность. Ф. Бузони создает оперный театр-*buffa*: спектакль открывает прекрасная вольготно льющаяся мелодия каватины контральто, но, на середине первой же фразы ее подхватывает и увлекает скерцозным *acellerando* стремительный струнный оркестр.

Часто по собственной воле Ф. Бузони добавляет акценты, артикуляционные лиги, «лишние» звуки. Так в десятом такте в «тексте» появляется «дополнительный слог» - форшлаг перед септолью.

Пример 11. Ф. Шопен. Ноктюрн op.15 №2, т.10-11



Тот же прием, имеющий под собой оперную вокальную основу, Ф. Бузони повторяет в тактах 23 и 50.

Вместе с тем, выписанные в тактах 9-10 *arpeggiato*, сопровождающие начальные интонации второго предложения, пианист исполняет по-оркестровому: все звуки берутся вместе, собираются в аккорд.

В исполнении середины следует отметить характерную для Ф. Бузони террасообразную динамику. Существенно изменяется тембровая палитра, пианист добивается волшебного, хрустального *pianissimo*, шелеста фактуры на *sotto voce*. Линия развития середины устремлена к кульминации, приходящейся, как в редакции Шольца, на 41-й такт. О том, что пианист, предположительно, играет по данной редакции, говорят короткие артикуляционные лиги, обрамляющие кульминацию и звучащие вплоть до репризы. В редакции Падеревского,

например, таких лиг нет, а широкая фразировка дробится только перед самой репризой, трижды подчеркивая вздыхающие секундовые мотивы.

А. Корто исполняет тему ноктюрна тяжело, тягуче, как бы нехотя, *molto sostenuto* (четверть=38). На затактовых нотах с точкой в двух первых фразах пианист каждый раз немного останавливается, как будто раздумывает, импровизирует. Третья фраза восполняет «украденное» время – затактовый пунктир устремляется к сильной доле. Подобные ферматы на затактовых нотах, на первом звуке ямба, открывающего произведение, можно услышать в записях И. Падеревского (этюды Шопена *f-moll*, *F-dur* из op.25). Пунктиры в затактах первых двух фраз А. Корто играет немного увеличивая длительность шестнадцатой. Это придает им мягкий, убаюкивающий характер.

А. Корто, как и уже упомянутые пианисты, варьирует нисходящую квартоль шестнадцатых – на последних двух нотах возникает подобие пунктира. Такой же пунктир звучит в квинтоли во второй фразе и в квартоли в третьей, он придает исполнению декламационность, даже некоторую патетичность.

Вершину *фа-диез* в шестом такте в записи А. Корто (как и в исполнении И. Падеревского) предвосхищает аккорд в левой руке, взятый *arpeggiato*. После этого суммирующая фраза устремляется к срединной каденции с помощью свободного *tempo rubato*. Точно также запаздывает первый звук мелодии в коде ноктюрна. Секста в левой руке на долю секунды опережает вступление парящей и ниспадающей мелодии.

Середину ноктюрна А. Корто играет с большой драматической кульминацией. Кстати, его редакция как раз напротив, предлагает середину без *f* – только *cresc.* и *decresc.*

В отличие от Ф. Бузони и А. Корто, И. Падеревский играет ноктюрн в темпе, чуть превышающем авторское *Larghetto* (четверть в его исполнении равна 45). Пианист исполняет тему без *sostenuto*, просто и выразительно, активно и непринужденно, как будто прогуливаясь налегке. Всю интерпретацию Падеревского пронизывает *tempo rubato*. В основном пианист использует связанный тип, в котором аккомпанемент предшествует мелодии.

Как уже отмечалось, И. Падеревский преодолевает ровность четырех нисходящих шестнадцатых в теме, заостряя последние две из них, исполняя их как пунктир. Еще раз подчеркнем, что такой вариант исполнения композитор дает в репризе.

Пунктирный ритм в интерпретации И. Падеревского неоднократно появляется в мелодии нокturna перед ритмическими остановками. Разнообразные оттенки настроений вкладывает пианист в эти пунктиры, соответственно чему различается протяженность ноты с точкой и шестнадцатой. В пунктирах, которые привносит И. Падеревский, есть легкость, полетность, горделивость, настойчивость, нерешительность. Едва ли не каждый такой пунктир звучит у Падеревского по-своему: возникает ощущение, что пианист «раскрашивает» воображаемый текст нокturna разными эмоциональными красками.

Середину И. Падеревский исполняет камерно, без динамически крупной кульминации, согласно редакциям самого музыканта: *The Century Library of Music* и *Dziela wszystkie*, редакции Телефсена, редакции Корто. Тема, состоящая из коротких пунктиров, прослушивается в записи отчетливо; в исполнении чувствуется легкость, активность, но, вместе с тем, присутствует и речевая выразительность. Возможно, такое звучание достигается специфической аппlikатурой, записанной в редакции *The Century Library of Music*, а также карандашом в рабочем экземпляре редакции Падеревского (речь идет об экземпляре редакции Э. Ганша, хранящемся в Музее Ф.Шопена в Варшаве, в котором рукой Падеревского проставлена аппlikатура не принятая полностью в издании *Dziela wszystkie*).

Рассмотрим аппlikатуру первой фразы указанной темы, сравнив разные редакции²⁰. Шесть пунктирных ритмических групп приходят к ритмической остановке на половинной ноте (Пример 12).

²⁰ В некоторых изданиях, например Т. Телефсена, Б. Баргеля аппlikатура отсутствует.

Пример 12. Ф. Шопен. Ноктюрн op.15 №2, т.25-28

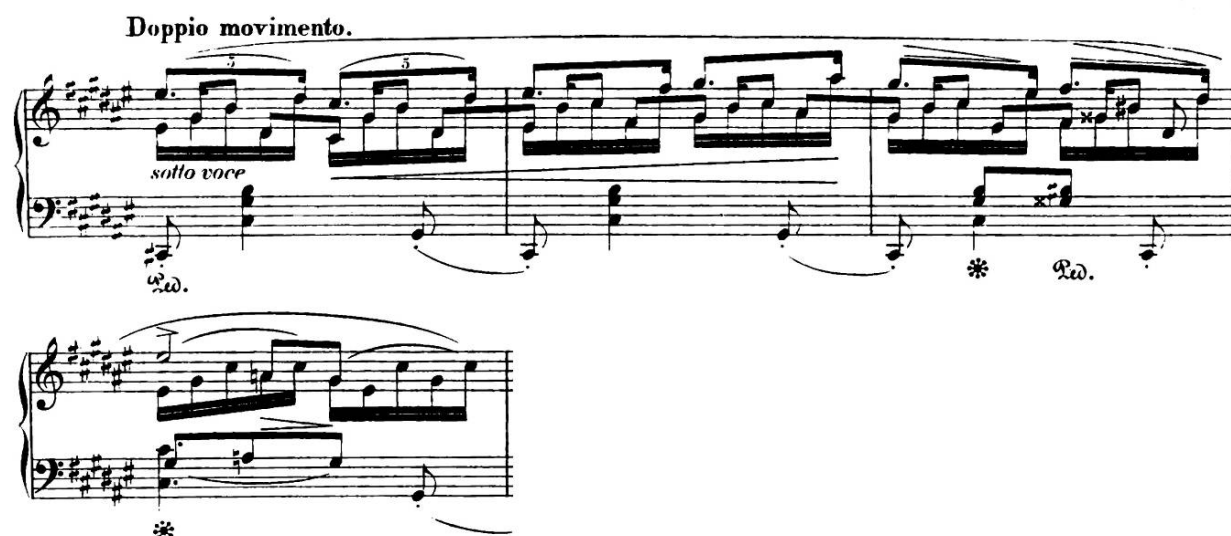


Схема 2. Сравнение аппликатуры в редакциях Ноктюрна Ф.Шопена op.15№2

Микули	5	5	4	4	5	4	5	5	5	4	5	4	5
Падеревский	5	5	4	4	5	4	5	5	5	4	5	4	5
Корто	5	5	4	4	5	4	5	5	5	5	5	4	5
Куллак	5	5	4	4	5	4	5	5	5	5	5	4	5
Йошеффи	5	5	4-5	4	5	4	5	5	5	4	5	4	5
Клиндворт	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5
<i>The Century Library of Music</i>	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5

Из Схемы 2 видно, что в выборе аппликатуры для этой фразы можно руководствоваться одним из двух соображений – стремлением достичь автоматизма, инерции в исполнении ямбов между шестнадцатой нотой и последующей нотой с точкой или стремлением к речевой выразительности и артикуляционной вариантности. В первом случае все ямбы, возникающие между разными ритмическими группами, соединяются одной аппликатурной позицией – 5 и 4 или 4 и 5 пальцами (ред. Микули, Падеревского). Во втором случае становится возможным унифицировать аппликатуру и сыграть все построение последовательно чередуя 5 и 4 пальцы, благодаря чему подчеркивается

неоднозначность мотивного строения фразы – внутри пунктира выявляется хорей, который станет затем мотивом кульминации; ямба между ритмическими группами выделяется с помощью внутримотивной цезуры (ред. Клиндворта, *The Century Library of Music*).

В звукозаписи исполнений С. Рахманинова и Ф. Бузони слышно, что шестнадцатая даже немного сокращена, невесома и, кажется, максимально слитна с последующей нотой с точкой. Такого исполнения пунктирного ритма, вероятно, следует добиваться от оркестра: по сравнению с сольной игрой, в оркестре повышается значение инерционного ритмического движения.

У И. Падеревского и В. Софроницкого шестнадцатая в пунктире звучит по-разному, а иногда заметны внутримотивные цезуры. Несовпадение артикуляции исполнителя с логикой мотивного строения темы в данном случае выявляет скрытый интонационный потенциал музыкального материала, сообщает ему нерегулярность, выразительность речи. Как уже отмечалось, интерпретации В. Софроницкого и И. Падеревского различаются по темпу и динамике. У В. Софроницкого середина звучит тяжело, массивно, величественно, у Падеревского – легко, прозрачно, шутя.

Характер пунктирного ритма у А. Корто различается по функции и положению в форме: в теме пунктир исполняется с разной протяженностью шестнадцатой, что придает речевую выразительность, а в кульминации шестнадцатая уже максимально приближена к следующей ноте с точкой и звучит по-оркестровому, как кульминация симфонии.

Польская пианистка Роза Эткин в точности соблюдает авторский темп ноктюрна – *Larghetto* (четверть = 40). В ее исполнении пьеса звучит классически стройно, выразительно, без агогических преувеличений. Чуть преувеличена, «адаптирована» под современный концертный рояль динамика исполнения.

Пианистка изысканно пользуется агогическими отклонениями и *tempo rubato*. В теме очевидно ее стремление преодолеть ровность повторяющихся звуков *до-диез*. В первом такте это достигается агогической нюансировкой, первый *до-диез* звучит немного раньше положенного, а последний уже едва

опаздывает за басом. В третьем такте ритмически точно исполняется авторская квинтоль и последующие восьмые. В пятом такте в секвенционно повторенной фразе появляется пунктир. Так, оказывается, что ни одна из репетиций на низком тоне не похожа на другую. В шестом такте вершина *фа-диез*, достигнутая скачком на дециму, звучит после аккорда в левой руке, как будто аккомпаниатор не смотря на цезуру певицы пожелал сохранить ритмическую пульсацию. Как и Падеревский, Р.Эткин в 14 такте завершает ниспадающий колоратурный пассаж декламационным пунктиром, отсутствующим в нотном тексте.

В середине следует отметить разную протяженность шестнадцатой в пунктире. Динамика здесь, как и в крайних разделах, в целом повышена по отношению к авторской (*mp* вместо *sotto voce*), но при этом в исполнении нет большой драматической кульминации (в отличие от трактовок В.Софроницкого и А.Корто).

Итак, еще раз кратко охарактеризуем каждое исполнение. В. Софроницкий трактует ноктюрн как драматическое сочинение, наполненное искренним, глубоким чувством. Напряжение первого раздела, возникающее из-за мучительных тяжелых цезур между фразами мелодии, реализуется в середине, исполняемой медленно, глубоким туше, крупным звуком, с большой кульминацией.

Исполнение С. Рахманинова можно назвать салонным. Он эмоционально безучастен к картине, которую «рисует» прекрасными красками – своим особенным певучим звуком и крупной фразировкой. Рахманинов агогически варьирует шопеновский ритм, в результате чего внутри ровных ритмических фигур возникают характерные для ритма Рахманинова-композитора синкопы. Характер пьесы в исполнении Рахманинова получается несколько условным – в нем есть красота, изысканность, шарм, но нет лирического высказывания, которое предполагает жанр ноктюрна – «ночная песнь». Внимание исполнителя сосредоточено на пианистических средствах, Рахманинов будто наслаждается удобством, с которым он играет, любит качество звука, подголосками, подробностями фактуры.

Игра Ф. Бузони полна агогическими преувеличениями – внезапными ускорениями, замедлениями, ферматами на отдельных звуках. Пианист создает на подмостках ноктурна оперную сцену. При этом вокальный, оперный характер исполнения мелодии сочетается с «антивокальным», сухим виртуозным исполнением колоратурных пассажей. Его трактовка больше подошла бы для исполнения листовской рапсодии или транскрипции на темы из оперы. Такая «театральная» манера характерна для данного периода творчества Бузони, ее предпосылки изучены и описаны Г.М. Коганом в эссе о двух интерпретациях «Риголетто» Ф. Листа – А. Есиповой и Ф. Бузони.²¹

В исполнении А. Корто ноктурн предстает яркой концертной пьесой. Пианист немного нарочито произносит, скандирует тему, как будто преувеличивая ее рельеф для концертного зала. В своей игре он претворяет традиции пианистов XIX века (собственный пунктирный ритм, *tempo rubato*), однако виртуозное начало в его игре все же находится в тени интеллектуального, а это черта музыкантов XX века. А. Корто разумно выбирает средства для создания трактовки, уравнивает агогические нюансы, выстраивает динамику на пути к кульминации. При всей драматичности, исполнение, в отличие, например, от трактовки В. Софроницкого, не оставляет впечатление личного высказывания, в нем есть определенная рассудочность, «объективность».

Исполнение И. Падеревского характеризуют две, казалось бы, несовместные составляющие – это салонный стиль и лирическое высказывание. *Tempo rubato*, имманентно присутствующее в игре И. Падеревского, придает исполнению импровизационность, шарм, непринужденность, свойственные салонному стилю. Светлый, полетный, теплый звук, а также простота, безыскусность произнесения позволяют исполнителю высказываться искренне от первого лица, а не создавать условный художественный образ.

В отличие от Ф. Бузони, В. Софроницкого, А. Корто, И. Падеревский не так часто использует свободный тип *tempo rubato*, поэтому в целом его исполнение вызывает чувство ритмической соразмерности. Виртуозность его игры скрыта

²¹ См. Коган Г.М. Ферруччо Бузони. М., 1964. С. 86-98.

лирическим началом. На наш взгляд такая интерпретация наиболее соответствует жанру и стилю данного произведения.

В игре Р.Эткин восхищает баланс между ритмической ровностью и свободой. Агогические отклонения присутствуют в той мере, в какой это нужно для выразительности мелодии при плавном течении темпа. В ее игре нет своенравия художника, крупного артиста. Личность исполнителя не заслоняет задумку автора. Можно сказать, что такая игра отвечает эталону выступления на конкурсе, даже если принимать во внимание собственный пунктирный ритм, который пианистка вносит в шопеновскую мелодию. Подобное ритмическое варьирование генетически связано с исполнительской традицией XIX века (мы слышали пунктир в игре Ф. Бузони, И. Падеревского, А. Корто) и отвечает вариантной природе самого шопеновского текста.

Представим себе схему, в которой названные музыканты различаются по типам исполнения (Схема 3). Возникает система координат, в которую по вертикали входят два типа передачи содержания – лирический и драматический²². По горизонтали следует разделить типы бытования интерпретации, ее ориентированность на салон или концерт и театральность содержания.

Схема 3. Типы исполнения

	<i>Салон</i>	<i>Концерт</i>	<i>Театр</i>
<i>Лирический</i>	И. Падеревский	Р. Эткин	В. Софроницкий
<i>Драматический</i>	С. Рахманинов	А. Корто	Ф. Бузони

Как мы увидели, в ноктюрне Шопена возможны разные варианты интерпретации. Все же, наиболее убедительными, наиболее соответствующими стилю и жанру сочинения следует признать трактовки польских пианистов И. Падеревского и Р. Эткин.

²² Вариантами здесь также могут быть противоположности: непосредственный и сторонний, искренний и условный, личный и внеличный, рассказчик и наблюдатель.

1.5. Исполнительский стиль польских пианистов в контексте мировой шопенианы

Вопрос о том, следует ли искать истинный шопеновский стиль в Польше, едва ли когда-нибудь разрешится. Мировые пианистические школы своими блестящими достижениями, в том числе и на шопеновских конкурсах в Варшаве, заявили о том, что музыка польского гения понятна не только его соотечественникам. И все же, именно польские музыканты более других претендуют на чистоту стиля. Что же отличает польских пианистов в созвездии мировой шопенианы?

В предисловии к книге «Как исполнять Шопена» А. В. Засимова, противопоставляя европейский и российский взгляды на интерпретацию Шопена, высказывает мнение, что в Европе играют «более свободно, не стесняясь подчеркнуть всю чувственную красоту и прихотливую изменчивость настроений»²³, тогда как за русской школой признается строгость и «объективность» исполнения. Такое противопоставление представляется спорным. В разных странах Европы стиль исполнения Шопена, как и стиль крупных музыкантов, представляющих пианистические школы, различается, но в ряде случаев склоняется как раз к строгости, под которой подразумевается ритмическая строгость, верность нотному тексту, эмоциональная сдержанность. Среди пианистов, составляющих европейскую шопениану – М. Поллини, А.Б. Микеланжели, В. Гизекинг, А. Фишер, И. Унгар, Д. Липатти. В числе многих других европейских пианистов, они не столько стремились «подчеркнуть ... чувственную красоту» шопеновской музыки, сколько с наивысшей степенью объективности воплотить нотный текст, создавая при этом своеобразное и неповторимое произведение искусства. Между тем, мы намеренно не назвали пианистов французской школы, так как, вероятно, заключение о свободной интерпретации Шопена в Европе, возникло именно благодаря французам.

²³ Засимова А.В. Ук. соч. С. 5.

В. Янков, ученик Маргарет Лонг, говорит в своем интервью, что Шопена во Франции «исполняют с большой фантазией. Его считают романтиком»²⁴. Далее Янков высказывается о польских пианистах, игравших в 1949 году в Париже: «Осталось впечатление академической, эмоционально сдержанной трактовки, как типичной для польской школы. Лонг тогда заметила: нужно обрести то, что было потеряно. Вероятно, она имела в виду упадок польской культуры в годы оккупации страны»²⁵. Маргарет Лонг не случайно оценила польскую манеру как академическую, излишне сухую, поскольку интерпретация Шопена французами богата мельчайшими нюансами, полутенями, их фраза изысканна и неуловима, подобна аромату французских духов, а педаль пришла с акварелей импрессионистов. Нельзя сказать, что французские пианисты играют Шопена откровенно свободно – Самсон Француа или Паскаль Вуайон находят особую, французскую меру свободы, не выходящую за рамки вкуса. Их манера игры – изящная, благородная и колористическая, лишена, однако славянского тепла, несколько «официальна». На наш взгляд, такая манера исполнения Шопена более подходит к музыке Дебюсси.

Во второй половине XX века в рамках мировой шопенианы выдвигаются пианисты Латинской Америки. Их трактовку сочинений Шопена можно назвать очень свободной. Мера агогических отклонений и *tempo rubato* в игре таких музыкантов, как Нельсон Фрейр, Серджио Тьемпо выходит за пределы европейских «стандартов». Марта Аргерих, играя на шопеновском конкурсе (1965), находит «золотую середину», уравнивающую эмоциональное и рациональное (как уже отмечалось, баланс между строгостью исполнения и свободой высказывания отличал также игру молодого Льва Оборина). Возможно, такое сочетание возникло благодаря различным влияниям учителей М. Аргерих: К. Аррау с его «сердечной» вдохновенной манерой игры и А. Микеланжели, «гения совершенства». В дальнейшем М. Аргерих стала склоняться к более свободному, подчас даже самовольному прочтению Шопена, организуя

²⁴ Беседы о Шопене с В. Янковым / Хентова С. М. Ук. соч. С. 282.

²⁵ Там же, С. 284.

интерпретацию своей стихийной эмоциональностью и творческой интуицией в большей степени, чем рассудком и чувством вкуса. Л. Оборин – напротив, в своих трактовках Шопена стал суше и академичнее.

Особое место занимает Шопен в русской исполнительской культуре. Едва ли не для каждого русского музыканта – это глубоко личная, животрепещущая тема. Среди русских пианистов мы найдем немало выдающихся шопенистов. Пожалуй, наибольшее число лауреатов и дипломантов варшавского конкурса им. Шопена – пианисты из Советского Союза и России.

Интерпретации русских шопенистов стилистически очень неоднородны. А.М. Меркулов в статье «Русская фортепианно-исполнительская школа или школы?»²⁶ убедительно доказывает, что собирательное понятие «русская фортепианная школа» содержит в себе множество школ, стилей, направлений²⁷. Потому было бы ошибкой рассматривать русскую исполнительскую шопениану в каком-то одном ключе, как единое монолитное явление. Можно говорить лишь о тенденциях или о распространенных типах исполнения (притом свойственных не только русским пианистам), внутри которых игра каждого артиста все равно предстанет в особом освещении.

К. Игумнов в очерке о Шопене указывает на «нежелательные» типы: Шопен «молодых девиц» и Шопен «виртуозов»²⁸. Если первый вообще невозможно отыскать на уровне выдающихся музыкантов, то надо признать, что второй встречается довольно часто. Шопен «виртуозов» – это Шопен В. Горовица, Э. Гилельса, С. Рихтера, Г. Гинсбурга, А. Султанова, П. Серебрякова, Э. Вирсаладзе; он редко появляется в кругу польских шопенистов, хотя среди поляков такой тип можно обнаружить, например, в игре А. Харасевича²⁹.

²⁶ Меркулов А.М. Русская фортепианно-исполнительская школа или школы? Музыка в системе культуры: научный вестник Уральской консерватории: вып.8: Актуальные проблемы теории и истории исполнительского искусства / ред.-сост. Б.Б. Бородин. Екатеринбург, 2014. С.157-181.

²⁷ Тем не менее, не хотелось бы полностью исключать возможность обобщений: вероятно, есть некие исторические ситуации, в которых все же происходит консолидация исполнительских школ. Так, в 1970-е - 1980-е годы различались по стилю исполнения пианисты Московской и Ленинградской консерваторий. Этот интересный дискуссионный вопрос выходит, однако, за рамки данной работы.

²⁸ Цит. по: Игумнов К. О Шопене // Пианисты рассказывают / Сост. М. Соколов. М., 1979. С. 205.

²⁹ Вспоминается предостережение З. Джевецкого: «Ни одного такта без музыки, ни одной фразы для внешнего эффекта, показа виртуозности» (З. Джевецкий / Пианисты Шопене // С. М. Хентова. Ук. соч. С. 197)

Внутри *виртуозного* типа можно выделить специфическое для русских музыкантов направление. Назовем его «русский салонный стиль» в Шопене. В качестве примера можно привести исполнение С. Рахманиновым Вальса ор.64 №2. В репризе, исполняя эпизод с кружащимися восьмыми, пианист продлевает звучание каждой последней, а затем предпоследней ноты в такте, благодаря чему возникает нисходящая мелодическая линия. Рахманинов выводит зашифрованную композитором мелодию на первый план.

Пример 13. Ф. Шопен. Вальс ор.64 №2, т.97-106



В том, как Рахманинов интонирует эту мелодию, появляющуюся как бы издалека, а затем звучащую более явно, будто приблизившись, можно услышать ностальгическую грусть, свойственную некоторым старинным русским романсам. Сравнивая это исполнение с интерпретациями пианистов разных стран, можно сказать, что только в записи Рахманинова здесь проявляется стилистика старинного русского романса. Нельзя не восхититься этим неожиданным стилевым освещением, в которое попадает музыкальный материал Шопена.

«Русский салонный стиль» слышится в игре пианистов, исполняющих произведения Шопена слишком свободно, своевольно, с задушевной теплотой и выразительностью интонирования. Иногда черты этого стиля можно уловить в шопеновских звукозаписях Я. Зака, В. Горностаевой, Б. Давидович, в концертных выступлениях Е. Муриной.

Не менее часто встречается в русской шопениане *драматический* тип исполнения. Назовем здесь Шопена В. Софроницкого, М. Плетнева, П. Егорова. К шопенистам, представляющим этот тип, вероятно, относился Антон Рубинштейн.

Шопеновские интерпретации выдающегося ленинградского пианиста В. Нильсена, тоже, вероятно, следует отнести к *драматическому* типу. Д.А. Рабинович, вслед за критиком Л. Полютой³⁰, называет исполнение В. Нильсена рубежа 1930-х – 1940-х годов «мягким, нежно-женственным»³¹. По мнению названных авторов в игре Нильсена отсутствует искреннее переживание. Мнение это опровергает хотя бы запись сонаты *h-moll* (запись с концерта в Малом зале Ленинградской филармонии, 20.03.1957), одна из немногих доступных записей Нильсена. В этом исполнении слышен огромный артистический масштаб крупного разностороннего художника. В то же время возникает предположение о драматической доминанте исполнителя.

Называя игру русских шопенистов строгой или «объективной», А.В. Засимова, вероятно, имеет в виду пианистов *классического* или *аполлонического* типа. К такому типу можно отнести пианистов-лауреатов довоенных конкурсов Л.Оборина, Я. Флиера, Р. Тамаркину, а также некоторых современных пианистов: С. Бунина, Д. Трифонова, Л. Генюшеса. Строгость или ясность пропорций в исполнении этих пианистов соединяется с выразительностью произнесения. К такому Шопену стремятся и польские пианисты.

Возможно, польским пианистам ближе содержание шопеновской музыки? Но что же составляет содержательную сущность шопеновского искусства?

Мир Шопена удивительно гармоничен. Нельзя сказать, что боль и трагедийность отдельных его сочинений вызывает ощущение болезненности или надломленности. Шопеновская печаль светла, она эстетически уравновешена – рядом с «тьмой» всегда появляется «свет». Палитре Шопена доступно расстояние

³⁰ Выдержки из статей Д.Рабиновича «Шопен и шопенисты» и Л.Полюты «Шопен в исполнении советских пианистов» приводятся по книге: Владимир Нильсен – артист и учитель / Редакторы-составители С. Денисов, Н. Цивинская, В. Шекалов. СПб., 2004.

³¹ Там же. С. 488.

«от земли до небес», доступны тайны «жизни и смерти». Неслучайно Пастернак называл искусство Шопена реалистическим.

Гармония шопеновского искусства сравнима с целостностью мира Пушкина, где «объективное», «вечное» соединяется с авторским, личным, также как «человеческое» соединяется с «надчеловеческим». В. Непомнящий, говоря о Пушкине, пишет: «малость дистанции между поэтической ролью «вечных истин» и ролью личной авторской воли – признак величайших художников»³². И далее: «В отличие от художественных миров, являющихся «монархиями», находящихся под «единоначалием» автора, этот мир, включая своего творца, подчиняется «вечным истинам», их «священноначалию» – по-гречески иерархии»³³. Иерархия шопеновского мира требует от исполнителя идеального понимания ее законов и ее меры, поскольку нарушенная даже в мелочах, она становится искажением духа музыки. Очень точно об этом говорит Лев Оборин: «Гений вкуса, Шопен требует от исполнителя чувства меры и пропорции. Малейшее отклонение сразу слышно и непоправимо, ибо пропорции выверены с точностью аптекарских весов»³⁴. Гармония очевидная и неуловимая – пара противоположностей, созидаящая шопеновский мир и определяющая его особенности.

Идеалом совершенства для Шопена был Моцарт. На стилистическую и духовную связь Моцарта и Шопена указывали музыканты разных стран: «Шуман говорил: если бы сейчас жил Моцарт, он написал бы концерты Шопена» – пишет Г. Нейгауз в своей очерке о Шопене³⁵. А. Жид пишет о «восприятии счастья, близком к Моцарту»³⁶. Действительно, Шопен не только всегда искренне восхищался музыкой Моцарта, но и сам обнаруживал не только творческую, но и личностную свою связь с ним. Достаточно вспомнить искрящиеся остроумием и непосредственностью детские письма Шопена – не таким ли был Моцарт в детстве? А необыкновенный мимический дар Шопена, невольно заставляющий вспомнить известный фильм Милоша Формана «Амадеус»! Что касается

³² Непомнящий В. Поэзия и судьба. М., 1987. С. 29.

³³ Непомнящий В. Ук. соч. С. 30.

³⁴ Цит. по: Беседы о Шопене с Л. Обориным / Хентова С. М. Ук. соч. С. 274.

³⁵ Г. Нейгауз / Пианисты о Шопене // Хентова С. М. Ук. соч. С. 218.

³⁶ Андре Жид. Мой взгляд на творчество Шопена / Хентова С. М. Ук. соч. С. 291.

стилистической направленности шопеновской музыки, то в этом смысле показательны слова Артура Рубинштейна: «Шопен причислял многих романтиков к своим друзьям. В искусстве, однако, он держался от них на расстоянии. В романтиках Шопена раздражала неприкрытость эмоций, литературность, болезненность; всему этому он противопоставлял безукоризненную дисциплину, чистоту музыкального содержания и нормы классического искусства. Автор 24 этюдов, 24 прелюдий, 4 баллад и 4 скерцо, он не дал своим сочинениям ни одного программного заголовка...»³⁷. Вместе с тем, играть Шопена как Моцарта было бы заблуждением равнозначным тому, чтобы, напротив, трактовать его как сугубо романтического композитора. И пожалуй, самое сложное в Шопене – баланс между классическим и романтическим. Важнейшая для творчества Шопена антиномия, по определению И. Глебова, заключена: «между напряженно ищущей высвобождения в музыке эмоциональной стихией и между классически оформляющей непосредственные данные сознания и дисциплинирующей материал волей художника»³⁸.

Музыка Шопена не терпит объективности в той же степени, в какой не терпит субъективности, но она допускает сплавы. Пианисты любой национальной исполнительской культуры находят в Шопене свою гармонию, свой баланс между полюсами, свою иерархию. Условно говоря, существует два полюса: к одному из них склоняются те исполнители, которые играют Шопена классично, как Моцарта, к другому – пианисты, исполняющие Шопена эмоционально открыто, или задушевно как Чайковского. Польские исполнители, чаще других, на наш взгляд, находят нужный баланс. Ян Клечинский в своей лекции о Шопене говорит: «Важным пособием для нас является то обстоятельство, что мы – соотечественники Шопена. В то время, как иностранец с трудом должен продираться через девственный лес неизвестного ему мира, мы сразу (например, в полонезе или мазурке) попадаем на настоящую дорогу»³⁹.

³⁷ Цит. по: Wierzynski K. *Zycie Chopina*. Białostok, 1990. S. 9.

³⁸ Глебов И. Шопен. Опыт характеристики. М., 1922. С. 39-40.

³⁹ Цит. по: Ян Клечинский. Как исполнять Шопена // Засимова А.В. Ук. соч. С. 134.

Утверждение это нисколько не умаляет художественной убедительности и огромного значения в мировой исполнительской шопениане выдающихся пианистов других стран, создавая лишь новый парадокс – шопеновское искусство понятно всем, и в то же время, глубоко национально. Очень точно эту мысль выразил Я. Экер, сказав от имени Шопена: «Чем больше я поляк, тем больше я гражданин мира»⁴⁰.

В таком контексте особый рельеф приобретает шопениана выдающегося польского музыканта, гражданина мира – И.Я. Падеревского.

⁴⁰ Цит. по: Ян Эккер / Пианисты о Шопене // Хентова С. М. Ук. соч. С. 255.

Глава 2

ИГНАЦЫ ЯН ПАДЕРЕВСКИЙ – ИСПОЛНИТЕЛЬ И ПЕДАГОГ

2.1. Пианистический генезис И. Падеревского:

занятия с Т. Лешетицким в Вене

В октябре 1884 года молодой преподаватель варшавской консерватории, никому еще не известный Игнац Падеревский появляется в Вене у Теодора Лешетицкого. Его мечта стать учеником прославленного Маэстро, кажется, готова осуществиться, но мастер соглашается заниматься с ним не сразу.

В двадцатичетырехлетнем Падеревском трудно было увидеть будущего виртуоза мирового масштаба. В Варшавской консерватории он учился на композиторском факультете, изучал контрапункт, гармонию, инструментовку, осваивал духовые инструменты⁴¹. После окончания курса молодой музыкант начал преподавать фортепиано в младших классах консерватории, сразу отлично зарекомендовав себя.

Время от времени Падеревский выступал в концертах как пианист, исполняя, в основном, свою музыку, аккомпанировал певцам, сотрудничал с талантливым скрипачом Владиславом Горским. В пятнадцать лет в составе фортепианного трио он предпринял свое первое концертное турне, объездив множество городов и местечек Российской Империи и Литвы. Однако недостаток профессиональной пианистической подготовки мешал Падеревскому реализовать свои артистические амбиции в полной мере.

В консерватории у Падеревского было много учителей фортепианной игры⁴². Он пробовал заниматься едва ли не с каждым фортепианным педагогом, постоянно переходя из класса в класс, но удовлетворения эти занятия ему не принесли. Да и не всегда педагоги умели оценить уровень его дарования. Один из

⁴¹ Большие надежды возлагал на него, в частности, педагог класса ...геликона.

⁴² Среди педагогов Падеревского Юлиуш Янота (1819-1883), Павел Шлёцер (1840-1898), Рудольф Штробль (1831-1915).

них высказался однажды так: «Дам тебе добрый совет: не пытайся играть на фортепиано, ибо никогда не стать тебе пианистом, никогда»⁴³.

Между тем талант Падеревского находил и своих почитателей. Известная польская актриса Е. Моджеевская, для которой Падеревский играл в Закопане в 1883 году, призналась, что молодой музыкант, поразил ее необъяснимой магией своего исполнения и редким чувством фразы. Гипнотическое воздействие игры, тонкость интонирования станут главными качествами искусства Падеревского на протяжении всей его блестящей пианистической карьеры. Знакомство с актрисой оказалось судьбоносным. Именно Е. Моджеевская привела молодого поляка к решению учиться у Лешетицкого и нашла деньги на его путешествие и пребывание в Вене.

Прослушав молодого человека, Маэстро обнаружил в его игре природную технику, при отсутствии пальцевой дисциплины, отметил качество фортепианного звука. Смелая, необычная педализация не вызвала сочувствия Лешетицкого, приговор мастера был суров: начинать профессиональные занятия на рояле уже поздно. «Слишком поздно! Слишком поздно! – сокрушался он, – Вы не сможете стать большим пианистом, Вы потратили лучшие свои годы, учась совсем другим вещам! Продолжайте лучше занятия контрапунктом и оркестровкой»⁴⁴.

Каким-то чудом Падеревскому удалось убедить Маэстро принять его в своем доме еще несколько раз⁴⁵. Первые два занятия не принесли серьезных надежд на скорые улучшения в игре молодого человека. Лешетицкий опять отметил необходимость заняться педализацией, а главное – выработкой разнообразного туше, обеспечивающего богатство звука, и посадил своего нового ученика за этюды Черни. В этюдных опусах венского музыканта представлены, как известно, все виды фортепианной техники, всевозможные технические

⁴³ Цит. по: *Zamoyski A. Paderewski. Warszawa, 2010. S. 25-26.*

⁴⁴ Цит. по: *Zamoyski A. Op.cit. S. 40.*

⁴⁵ Надо заметить, что Лешетицкий занимался с молодым Падеревским бесплатно. Впоследствии сам Падеревский станет также давать своим швейцарским ученикам бесплатные уроки.

формулы, причем ориентированы они не только на классическую, но и на романтическую фактуру.

После нескольких продолжительных уроков, посвященных этюдам Черни, оба, учитель и ученик, затосковали: «Мне было уже 24 года, а я должен был начать воспитывать свои пальцы, – вспоминал Падеревский – мне было необходимо заполнить пробелы тех лет, когда никто мне не объяснял, как надо заниматься. Уже умея танцевать, я не умел ходить»⁴⁶. Метод Лешетицкого подробно описан его ученицей и ассистенткой Мальвиной Брей⁴⁷ и сегодня мы можем получить достаточно полное представление о технических принципах, которые оказали влияние на пианизм Падеревского.

Продолжая брать уроки у Лешетицкого, Падеревский занимался под руководством жены и ассистентки своего наставника, Анны Есиповой. Она контролировала качество выполнения технических задач, оттачивала отдельные детали в заданных Лешетицким сочинениях. Дружба с Есиповой оказалась для Падеревского важным вдохновляющим фактором. Русская пианистка, открыла Падеревскому Вену, ставшую с тех пор его любимейшим городом, и представила его венскому обществу. Они часто присоединялись к артистическому кругу в Café Central в старом городе, были желанными гостями в домах княгини Потоцкой и князя Чарторыжского. Анне Есиповой Падеревский посвятил некоторые свои фортепианные пьесы, в том числе поэтичнейший «Майский альбом» op.10.

Лешетицкий отрицал существование своего метода в педагогике, считая, что передает лишь то, что воспринял от своего учителя Карла Черни. По словам выдающегося ученика Лешетицкого Артура Шнабеля преподавание Маэстро «было чем-то значительно большим, чем метод. Это было действие, направленное на то, чтобы высвободить все скрытые возможности ученика. Оно было обращено к воображению, вкусу, личной ответственности учащегося, но не содержало программы успеха, не указывало легкий путь к нему»⁴⁸. Лешетицкий, по

⁴⁶ Цит. по: *Zamoyski A. Op.cit. S. 40.*

⁴⁷ Перевод книги: *Bree M. Die Grundlage der Methode Leschetizky mit der Autorisation des Meisters mit 47 Abbildungen der Hand Leschetizky. Mainz, 1902.* См. В кн.: Мальцев С.М. Метод Лешетицкого. СПб, 2005.

⁴⁸ Цит.по: Шнабель А. Моя жизнь и музыка // «Ты никогда не будешь пианистом!» М., 2002. С. 147.

свидетельству Шнабеля, никогда не говорил на своих уроках о технике самой по себе, не связывая ее с решением художественной задачи. Он всегда оставался «артистом-аристократом, вдохновляющей личностью. <...> В достижении своих педагогических целей он был подобен проводникам в горах: каким образом они всегда находят дорогу, неизвестно, но к месту назначения они вас все-таки доставляют»⁴⁹.

Под влиянием Лешетицкого, в атмосфере высокого артистизма и творческой взыскательности талант Падеревского расцветал. Лешетицкий был очень удивлен огромной восприимчивостью уже зрелого человека. «Он жадно впитывает каждое детальное замечание, мельчайшую подробность урока»⁵⁰, - делился Маэстро с друзьями. Большое впечатление произвело на него упорство Падеревского в работе. У молодого поляка, по словам его учителя, были «великое сердце, великий ум и огромная сила воли»⁵¹. От изучения этюдов Черни учитель и ученик перешли к освоению художественного репертуара, который включал Четвертый фортепианный концерт Сен-Санса, одну сонату Бетховена и несколько сочинений Брамса и Шумана. «После техники, – вспоминал Лешетицкий, – мы работали над формированием стиля, что значит, в моем понимании – над приведением в соответствие индивидуальности виртуоза с намерениями композитора»⁵². Ставя перед Падеревским все более сложные технические задачи, Лешетицкий понемногу открывал ему секреты интерпретации. «Он отворил предо мною новый мир, – вспоминает Падеревский, – после стольких лет борьбы и хождения с завязанными глазами многие смыслы открылись просто на нескольких уроках»⁵³.

Терпеливо высвобождая индивидуальность виртуоза, Лешетицкий, очевидно, не мог в той или иной мере не влиять и на ее формирование. Если Антон Рубинштейн, занимаясь с И. Гофманом, избегал показа на рояле, считая, что своей манерой игры непременно окажет влияние на манеру своего ученика, и

⁴⁹ Шнабель А. Ук.соч. С.148.

⁵⁰ Zamoyski A. Op. cit. S. 40-41.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

требовал от Гофмана выработки собственного стиля, то Лешетицкий много играл на уроках, и ученики, безусловно, могли оказаться под влиянием его несравненного пианизма. Обращаясь к рецензиям на концерты самого Лешетицкого, мы встречаем такие описания его игры: «непосредственная увлекательность», «душевное увлечение», «тонкий вкус», «отпечаток исключительной индивидуальности, которой главный характер проявляется в особенном изяществе»⁵⁴. Цезарь Кюи о Лешетицком-исполнителе пишет: «... Лешетицкий первоклассный виртуоз. Он очень индивидуален; всему исполняемому он придает субъективный оттенок. Нервность, неукоризненная чистота и ослепительный блеск – вот самые характеристические черты его исполнения»⁵⁵. Некоторые из этих характеристик мы встретим в рецензиях на концерты Падеревского, а также среди отзывов на выступления других учеников Лешетицкого. Очевидно, в игре воспитанников Маэстро были некоторые общие черты, узнаваемые при всем различии индивидуального почерка каждого из них. Можно предположить, что Падеревский, занимаясь в классе Лешетицкого, развил в своей игре такие свойства как изящество и одухотворенность.

Изящество в исполнении Лешетицкого нередко связывалось с салонной манерой интерпретации сочинения. Дух салонности, свойственный, очевидно, и вдохновенным артистическим урокам Маэстро, был также присущ стилю игры его учеников, например И. Фридмана или О. Габриловича, в меньшей степени – Падеревского. В прессе начала XX века можно встретить такие, характеризующие игру Падеревского, определения: «необычайная художественность», «благородная красота», «цельность, <...> благородство и глубокая серьезность передачи»⁵⁶. В стиле игры Падеревского художественно-поэтическое начало преобладало над салонным, что ставило пианиста, как впоследствии и А. Шнабеля, несколько особняком в классе Лешетицкого. В целом же, по соотношению салонного и художественно-поэтического начала, игра Падеревского была ближе к искусству А. Есиповой.

⁵⁴ Цит.по: Мальцев С.М. Ук. соч. С. 19.

⁵⁵ Цит.по: Ц. Кюи. Ф. О. Лешетицкий // Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 270.

⁵⁶ Цит.по: Стивенсон Р. Ук.соч. С.109-112.

В феврале 1885 года Падеревский вернулся в Варшаву и через некоторое время дал концерт из собственных сочинений. Возвращаться к своей прежней работе в консерватории он не стал. В письме к Лешетицкому пианист просит Маэстро порекомендовать его в другое учебное заведение. Вскоре Падеревский отправился в Страсбург, где по протекции Лешетицкого был принят на должность преподавателя фортепиано в местную консерваторию. Теперь его нагрузка составляла двадцать четыре часа в неделю, что было существенно меньше, чем в Варшавской консерватории (Падеревский давал там по двенадцать уроков ежедневно). Молодой музыкант занялся творчеством – много сочинял, разучивал новый репертуар, выступал с концертами. В январе 1887 года он принял решение оставить свою деятельность в Страсбурге и вернуться в Вену, чтобы продолжить занятия с Лешетицким. Пианист все еще ощущал недостатки в своей игре. Ему предстояло или как можно скорее заполнить пробелы юношеского образования или навсегда забыть о профессиональной карьере.

Лешетицкий радушно встретил своего ученика и снова усадил его за гаммы и этюды. На этот раз к опусам Черни добавились этюды Клементи, которые Падеревский, разучивал под внимательным руководством Анны Есиповой. Одновременно шла работа над совершенствованием концертного репертуара.

По мере того, как молодой Падеревский искал свою интерпретацию сочинения и учился ее осуществлять, Маэстро знакомил талантливого ученика со своим способом работы над произведением. «Я обнаружил, что мне еще есть чему поучиться, – вспоминал Падеревский, – и, действительно, я научился у Лешетицкого тому, *как надо работать*».⁵⁷ Способ этот, состоявший в тщательном продумывании пьесы, по существу перекликается с методом Леймера-Гизекинга, но сформировался независимо от последнего. Лешетицкий требовал от ученика досконального знания пьесы. Каждый такт произведения исполнительски и композиционно осмысливался и запоминался без помощи инструмента. Анализировались каждая смена гармонии, каждый мелодический изгиб,

⁵⁷ Цит. по: Стивенсон Р. Ук. соч. С. 21.

фактурные особенности произведения. Лешетицкий считал, что пианисту следует уметь охватить все элементы музыкального языка, быть способным представить себе музыкальное сочинение как картину, увидеть его образ как бы в одновременности⁵⁸. На уроке Лешетицкий просил сыграть один такт, и, мысленно проиграв другой, вернуться к исполнению пьесы. Маэстро также требовал умения начинать произведение с любого места.

Падеревский считал Лешетицкого «величайшим учителем своего времени»⁵⁹, восхищался его игрой – его певучим тоном и изысканным *rubato*. В вопросах интерпретации, однако, их мнения далеко не всегда совпадали. Так, учитель и ученик не смогли прийти к компромиссу, изучая шопеновские сочинения: «[Лешетицкий] не считал меня представителем своей школы – вспоминал Падеревский, – поскольку у меня был свой способ интерпретации, не всегда отвечавший его представлениям. Я не хотел, например, играть сочинения Шопена, которые он редактировал и издавал, внося в них небольшие изменения. Я не мог согласиться с этим! Шопен не требует изменений. Я никогда не искажал сочинение – был не в состоянии так играть – это также не отвечало его рекомендациям и было поводом существенного скрытого антагонизма между нами»⁶⁰.

В годы ученичества пианист нередко двигался «от противного», находил свою трактовку за границами указаний учителя. Впоследствии Падеревский, исполняя шопеновские сочинения, как и Лешетицкий, станет вносить небольшие изменения в нотный текст. Эффектные пассажи в завершении пьесы или раздела формы, которые мы слышим в записях Падеревского, вносят в трактовку виртуозно-импровизационное начало; октавные удвоения баса усиливают художественное впечатление. Лешетицкий и Падеревский оказались художниками сходной исполнительской эстетики.

Все же венские уроки мастера и ученика завершились на доброжелательной ноте. Лешетицкий с интересом наблюдал, как его воспитанник превращался в

⁵⁸ См.: *Jasieński J.* Ignacy Jan Paderewski. Antologia. Poznań, 1996. S. 213.

⁵⁹ *Zamoyski A.* Op. cit. S. 41.

⁶⁰ Цит. по: *Lawton M.* Paderewski, Ignacy Jan. Pamiętniki. Krakow 1972. C. 157.

настоящего виртуоза. В январе 1888 года Маэстро помог молодому артисту организовать дебют в Париже и предрек блестящий успех его карьере.

Итак, Падеревский посетил Лешетицкого дважды, в 1884 и 1887 годах, взяв в первый раз около десяти, а во второй – шестнадцать уроков. Кроме того, на старте своей карьеры, после парижского дебюта в 1888 году, он получил еще несколько дополнительных занятий. Этого оказалось достаточно для превращения пианиста-дилетанта в крупного виртуоза.

В судьбе Падеревского уроки у Лешетицкого сыграли решающую роль. Эти занятия оснастили молодого музыканта мощным арсеналом пианистической техники. На уроках Лешетицкого Падеревский научился управлять своим пианистическим аппаратом и нашел путь к осуществлению своих музыкальных представлений. Пианист обогатил туше, овладев разнообразными приемами звукоизвлечения: как пальцевым и кистевым – «стальным» ударом, так и движением от плеча, рождающим мягкий, певучий тон. Результаты переосмысления молодым пианистом своей техники нам также известны. Б. Шоу в своей рецензии на один из лондонских концертов Падеревского называет пальцы пианиста стальными: «Лешетицкий, величайший педагог нашего времени, понимал, что стальной рояль требует стальных пальцев. Он научил Падеревского удару, какой не снился <...> Куллаку»⁶¹. Красочная палитра его рояля завораживала зал не меньше, чем чарующие акварельные блики в звучании рояля у Лешетицкого. Под влиянием Лешетицкого вырабатывалась также художественная манера Падеревского, важными чертами которой стали изящество исполнения и его поэтическая одухотворенность.

2.2. Влияние Антона Рубинштейна

В рецензиях на концерты Падеревского, а также в воспоминаниях современников об игре польского пианиста можно встретить имя Антона Рубинштейна. Их сравнивали часто, главным образом в Петербурге, где в конце

⁶¹Цит. по: *Dulęba W. Sokółowska, Z. Paderewski*. Krakow 1976. S. 72.

XIX – начале XX века артистический авторитет Рубинштейна был беспредельно высок⁶². Однако эта аналогия была распространена и за пределами России. Сохранилось мнение королевы Виктории об игре Падеревского: «Была в зеленом салоне и слушала Падеревского. Играл так чудесно, с такой силой выражения и глубоким чувством. Мне думается, что он вполне сравним с Рубинштейном»⁶³. Эффект от игры Антона Рубинштейна нередко сопоставляли с воздействием выступлений Листа. О творческом родстве с Листом говорил и сам Рубинштейн. Интересно, что при этом великий русский пианист не был учеником Листа, но ведь и Падеревский никогда не учился у Антона Рубинштейна. Можно ли, в таком случае, говорить о влиянии признанного мастера на молодого, начинающего свой путь артиста не через педагогику, а посредством уникально воспринятого творческого импульса, на основе изначального внутреннего родства художественных натур?

Сходство титанов пианистического искусства «старой Европы» – Антона Рубинштейна и Падеревского лежит на поверхности. Дело не только в близости их исполнительского почерка: сам масштаб этих двух личностей во многом сопоставим. Кроме того, что оба были выдающимися пианистами, каждый из них отдавал значительную долю времени и сил сочинению музыки. Трудно судить о сравнительной ценности их композиторского наследия, но, так или иначе, оба были чрезвычайно популярны при жизни как сочинители фортепианной, камерной и оперно-симфонической музыки. По количеству созданного Рубинштейн превосходил Падеревского. Рубинштейновский почерк отличали стихийность, крупный мазок, преобладавший над детальной проработкой, в то время как Падеревский в этом смысле был ближе к Шопену, придававшему большое значение стилевой однородности, отделке деталей. Тем не менее, уровень композиторского дарования и значение творчества обоих композиторов сопоставимы.

И Падеревский, и Рубинштейн были также и выдающимися общественными

⁶² О культе Антона Рубинштейна в Петербурге пишет и А. Замойский. См.: *Zamoyski A. Op.cit. S.120.*

⁶³ Цит. по: *Dulęba W. Op. cit. S.74.*

деятелями. Учреждение РМО и Петербургской консерватории Рубинштейном, как и открытие мемориального зала имени Шопена и памятника героям Грюнвальдской битвы Падеревским стали событиями исторического масштаба. У Падеревского общественная деятельность сопутствовала политической карьере – с 1918 по 1921 годы он занимал пост премьер-министра Польши, а в 1940, за год до смерти, возглавил польское правительство в изгнании.

Фактов личного общения двух пианистов совсем немного. Четырежды Падеревский слышал игру своего великого современника в Варшаве, встречался с ним в Страсбурге и Париже. Как отмечает А. Замойский, их встреча в Берлине в 1882 году стала для Падеревского переломной: окрыленный похвалой великого мастера, молодой музыкант обрел уверенность в своих силах. Теперь уже невозможно в точности установить, что именно сказал Рубинштейн молодому поляку. По свидетельству А. Замойского, выслушав несколько сыгранных Падеревским собственных пьес, Рубинштейн произнес: «Вас, безусловно, ожидает блестящая будущность! Вы должны больше сочинять...главным образом для фортепиано». Позже Рубинштейн, по словам А. Замойского, признался, что слушал тогда Падеревского как композитора, а не как пианиста. Из других источников известно, что Рубинштейн упрекнул Падеревского в «композиторской игре» и пожелал ему совершенствовать его технику. Сам Падеревский передает слова Рубинштейна так: «Вы обладаете врожденной техникой, и я уверен, что Вы могли бы сделать блестящую карьеру как пианист»⁶⁴.

Мог ли Падеревский приукрасить слова Рубинштейна? Мог ли он оценку своего композиторского творчества, полученную от выдающегося музыканта, перенести на свою исполнительскую деятельность? Ряд историй, повествующих об открытии мастером молодого дарования, среди которых вспоминаются наиболее романтические – визит молодого Брамса к Шуману, появление Рихтера в классе Нейгауза, слезы Глазунова на экзамене Софроницкого и пр., мог бы быть дополнен встречей Падеревского с Рубинштейном. Вопрос в том, был ли восторг молодого поляка вызван именно услышанной от маэстро похвалой? По-

⁶⁴ Цит. по: *Zamoyski A. Op. cit. S. 35.*

видимому, Падеревский слышал в словах Рубинштейна то, что хотел услышать. Ощущение его собственного внутреннего потенциала как пианиста, уровень его самооценки был настолько высоким, что поднимать его не было нужды. Антон Рубинштейн мог сказать Падеревскому все что угодно.... Самим фактом этой встречи мастер словно благословлял его в путь, полный великих свершений и блестящих побед.

Сопоставление имен Антона Рубинштейна и Падеревского базировалось в первую очередь на сходстве их артистических обликов, а также стиля игры. Что касается «врожденной техники», то, очевидно, она являлась неотъемлемым качеством обоих. Вспомним слова самого Падеревского о своем кумире: «...Рубинштейн обладал природной техникой, которая помогала ему и спасала его много раз. Чтобы быть великим артистом, надо обязательно иметь это врожденное качество»⁶⁵.

Феномен личностного магнетизма артиста осмысливается исследователями исполнительства как результат взаимодействия художественной идеи и творческой воли. С. Фейнберг пишет: «...Даже долгая и тщательная тренировка не способна к таким крутым и неожиданным подъемам, какие дает творческая воля в соединении с глубоко продуманным художественным намерением. Накопленные долгим и упорным трудом виртуозные достижения специалистов иногда могут оказаться старомодными перед гениально найденным решением творческой, а, следовательно, и технической задачи»⁶⁶.

Оба пианиста обладали колоссальным исполнительским магнетизмом. На концертах музыкантов такого рода происходит чудо: слушатель переживает чувство сопричастности к исполнительскому акту. Магнетизм, энергетика личности Падеревского и Рубинштейна воздействовали на аудиторию одинаково обезоруживающе. Примечательно, что Рубинштейн осознавал феномен артистического магнетизма, описывая его следующим образом: «Бывают художники, которые обнаруживают изумительные достижения, — даже

⁶⁵Цит. по: Стивенсон Р. Ук. соч. С. 92.

⁶⁶Цит. по: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 2001 . С. 55.

непогрешимы в своем искусстве, – но влияние которых на публику ничтожно, а иногда и совсем отсутствует. Бывают и такие, чье творчество обладает очень многими недостатками, но воодушевляет публику. Кажется, будто публика подчиняется влиянию какой-то магической силы при виде художественного исполнения. Как будто личность художника при оценке его произведений имеет большое воздействие на эту оценку; будто бы существует какой-то моральный магнетизм!»⁶⁷.

Тадеуш Шелиговски, вспоминая парижский концерт польского виртуоза, писал о звуковых «галлюцинациях», которые рождала его игра: «Звук рояля дематериализовался, перестал принадлежать фортепиано. С этим феноменом я сталкивался только раз на концерте Рахманинова.<...> Я чувствовал, что в тот момент происходило нечто несоизмеримо более важное, чем фортепианная игра... Никакие критерии пианистического искусства не подходят для оценки Падеревского..."⁶⁸. Сравним этот отзыв с воспоминаниями об игре Антона Рубинштейна: «...Играл он [Рубинштейн – С.З.] этот этюд (ор. 25 № 12) с огромным напором; сразу как будто врывалась буря, начинал неистовствовать ураган. Однажды весь зал встал – таков был сокрушающий натиск, а одна дама воскликнула: «Да он с ума сошел!»⁶⁹.

Сила сиюминутного воздействия на публику бывала столь значительной, что слушатели подчас не замечали недостатков или погрешностей концертного исполнения, свойственных как Рубинштейну, так и Падеревскому, И тот, и другой могли «пригоршнями бросать фальшивые ноты в зал», но фальшивые ноты прощались. Падеревский вспоминает игру Рубинштейна: «Некоторые вещи он играл божественно, другие – скверно. Порою на протяжении целых страниц мне не удавалось различить ни одного правильного оборота. Он забывал! Хорошо помню, например, как безобразно он играл первую сонату Шумана *ор.11*... но начиналась ария... – и это было прекрасно, воцарилась атмосфера подлинно небесной чистоты. Затем финал – и опять все неверно, хаотично. Но в его игре

⁶⁷ Цит. по: Рубинштейн, А. Г. Короб мыслей. Афоризмы и мысли. СПб.: Нева, 1999. С. 66.

⁶⁸ Цит. по: *Dulęba W.* Op. cit. S. 6-7.

⁶⁹ Цит. по: Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л. 1957. Т.2, С. 306.

всегда мелькали проблески гения»⁷⁰.

В своей типологии пианистических типов К. Мартинсен рассматривает Антона Рубинштейна как ярко выраженного представителя экстатического типа звукотворческой воли⁷¹. Пианизм Падеревского обнаруживает черты, позволяющие отнести его к тому же типу. Падеревский, как и Рубинштейн, играя в концертах, мог брать фальшивые ноты, об этом говорят и отзывы современников, и сохранившиеся записи его игры. Одним из важнейших качеств его игры был приоритет «человеческого чувства» (о чем пишет Мартинсен, характеризуя пианистов романтического плана), кроме того, игра его отличалась магией тембра. Особый, казалось бы, не свойственный роялю тембр, возникающий благодаря привнесению широкой палитры оркестровых красок, тончайшие градации *piano*, теплота, выразительность интонирования, его «естественность», передача человеческой речи – таковы основные характеристики игры Падеревского.

При этом оба музыканта в своей педагогике, а также в высказываниях об искусстве настаивали на точности выполнения авторских указаний. Здесь, на наш взгляд, проявляется один из парадоксов пианистов романтического склада: и Падеревский и Рубинштейн, с присущими их игре вольностями в отношении нотного текста, воспринимались современниками как поборники объективной, адекватной авторскому замыслу трактовки.

К исполнительскому искусству Падеревского можно, думается, отнести слова А. Замойского, сказанные о Рубинштейне: «Значение его состояло в том, что он был одним из величайших и одновременно первым музыкантом совершенно нового рода: виртуозом, который, прежде всего, воплощал суть сочинения, а не собственные о нем представления»⁷².

В какой мере Рубинштейн-исполнитель шопеновской музыки повлиял на формирование Падеревского-шопениста? Шопен был одним из авторов, часто игравшихся Рубинштейном. Уже одна программа шестого исторического

⁷⁰ Цит. по: Стивенсон ук. соч. С. 93.

⁷¹ См.: Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М., 1966

⁷² Цит. по: Zamoyski A. Op. cit. S. 35.

концерта говорит о том, что Рубинштейн владел практически всем шопеновским репертуаром⁷³. Свои лекции для студентов Петербургской консерватории, посвященные творчеству Шопена, Рубинштейн предварил следующими словами: «Я буду вам его играть сколько возможно больше, <...> потому что нельзя его достаточно любить»⁷⁴. У Шопена «шесть томов сочинений, – говорил также Рубинштейн, – и где их не откроешь, все приходится играть; не то что у других композиторов, где приходится выбирать только лучшее»⁷⁵.

Надо заметить, что Рубинштейн в детстве был представлен Шопену и имел счастье слышать его игру. Говоря об огромном впечатлении от этого события, пианист, к сожалению, не указывает, как именно Шопен играл. Зато в конспектах лекций-концертов Рубинштейна содержится ряд советов по исполнению шопеновской музыки. Так, об исполнении этюда op.25 №2 *f-moll* здесь говорится следующее: «Рубинштейн обратил внимание слушателей на то, что он исполняет этот этюд так, как он написан Шопеном, а не так, как он обыкновенно исполняется. Этюд написан в 4/4. На каждую четверть в правой руке приходится триоль осьмушками. Г. Рубинштейн слегка акцентировал первую ноту каждой триоли и вследствие этого сохранил за этюдом его ритм. Но в то же время в басу триоли четвертями приходятся на половину такта каждая, и это делает подобное исполнение чрезвычайно трудным, требующей необыкновенной независимости рук. Поэтому обыкновенно акцентируют только половины такта, вследствие чего

⁷³ Программа шестого исторического концерта Антона Рубинштейна
Ф. Шопен

1. Фантазия *f-moll* op. 49
2. Прелюдии: *e-moll*, *A-dur*, *As-dur*, *b-moll*, *Des-dur*, *D-moll* op. 28
3. Мазурки: *h-moll*, *fis-moll*, *C-dur*, *b-moll*
4. Баллады: *g-moll* op.23, *F-dur* op. 38, *As-dur* op. 47, *f-moll* op. 52
5. Экспромты: *Fis-dur* op.36, *Ges-dur* op.51
6. Ноктюрны: *Des-dur* op.27№2, *G-dur* op.37№2, *c-moll* op.48№1
7. Баркаролла *Fis-dur* op. 60
8. Вальсы: *As-dur*, *a-moll*, *As-dur*
9. Скерцо *h-moll* op.20
10. Соната *b-moll* op.35
11. Колыбельная *Des-dur* op.57
12. Полонезы: *fis-moll* op.44, *c-moll* op.40,2, *As-dur* op.53

⁷⁴ Цит. по: Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. Т.3. М., 1986. С. 193.

⁷⁵ Рубинштейн А.Г. Ук. соч. С. 196.

4/4 превращаются в 6/4. Это значительно легче, но неправильнее. (...)»⁷⁶.

Трудно сказать, каким образом могла отозваться в творчестве Падеревского шопениана Рубинштейна. Остается гадать, к примеру, является ли случайностью то, что Падеревский, предлагая аппликатуру для *f-moll*ного этюда в своем издании шопеновских произведений, настойчиво ставит в первых двух тактах первый палец правой руки на начальную ноту каждой триоли, подчеркивая четырехчетвертное метрическое строение такта.

Ввиду очевидных параллелей между двумя пианистами, напрашивается вопрос: состоялся бы Падеревский в том виде, в каком мы его знаем, не будь у него перед глазами артистического примера Рубинштейна? Очевидно, да, но какая-то существенная грань его исполнительского творчества была бы, вероятно, утеряна.

Наличие сходных черт в пианизме Падеревского и Рубинштейна позволяет выявить дополнительные штрихи к артистическому портрету великого русского пианиста. Мы не располагаем звукозаписями его игры. Однако, исходя из сходства его исполнительской манеры с манерой его младшего современника, можно создать предполагаемую картину не столько самой игры, сколько эстетики исполнения, общей для обоих пианистов – пианистов не только одной эпохи и одного типа, но и сходных взглядов на исполнительство.

2.3. Педагогическая деятельность Падеревского

Падеревский, в отличие от своего наставника, Лешетицкого, не был великим педагогом. Тем не менее, всемирно известный виртуоз повлиял на стиль игры нескольких выдающихся польских пианистов, среди которых – Артур Рубинштейн, Витольд Мальцужиньский, Станислав Шпинальский, Генрик Штомпка. Большинство учеников Падеревского проходили под руководством

⁷⁶Цит. по: Рубинштейн А.Г. Ук. соч. С. 193.

своего учителя сочинения Шопена. Их воспоминания проливают свет на ту сторону шопенианы Падеревского, которая проявилась через педагогику.

Каждый большой артист обладает лидерскими качествами, которые привлекают к нему музыкантов, только начинающих свой путь. Одним лишь своим примером Падеревский был способен вдохновлять и зажигать сердца молодых музыкантов, слышавших его игру. Даже те пианисты, которые не являлись учениками Маэстро, как Э. Фишер⁷⁷ и А. Корто,⁷⁸ говорили о влиянии на них Падеревского-артиста.

Непосредственная педагогическая деятельность польского мастера была связана с Варшавой, Страсбургом, Парижем и Моржем⁷⁹. Падеревский начал преподавать в 18 лет сразу после окончания своего обучения в Варшаве. В 1878/79 учебном году он был назначен преподавателем младших женских классов Варшавской консерватории и этот педагогический опыт оказался, по-видимому, достаточно успешным. Вспоминая свой класс, Падеревский с удовлетворением отмечает, что его ученики уже через год сделали большие успехи и произвели настоящий фурор на экзаменах. И добавляет: «Кажется мне, что я был в общем хорошим учителем, хотя учить не люблю. Я бы скорее дал десяток концертов, чем один урок. Урок поглощает значительно больше энергии. Это очень изматывающее занятие. Бывали периоды, когда я проводил по девять и десять занятий в день»⁸⁰. Судя по всему, Падеревский уже в те годы был зрелым и ответственным музыкантом – четырнадцать из семнадцати учениц его класса поступили на высший курс консерватории.

Падеревский продолжил свою педагогическую деятельность в консерватории Страсбурга. Руководству консерватории двадцатипятилетний музыкант был рекомендован Т. Лешетицким в качестве профессора гармонии, контрапункта и фортепианной игры. Протекция всемирно известного педагога не избавила Падеревского от экзамена, который он выдержал с блеском – молодой

⁷⁷ См.: *Phillips Ch.* Paderewski. The story of a modern immortal. New York, 1934, S. 174.

⁷⁸ См.: *Czekaj Haag K.R.* Ignacy Jan Paderewski. Z panteonu wielkich Polaków. Bazylea-Kraków-Warszawa, 2010, S.59.

⁷⁹ См.: *Jablecki T.W.* Paderewski i jego epoka. Gorzów Wielkopolski, 2010. S. 81.

⁸⁰ Цит. по: *Jasieński J.* Op. cit. S. 162.

музыкант поразил комиссию своей несравненной игрой и яркостью собственных сочинений. Педагогическая работа в Страсбурге приносила ему скромный доход. При поддержке коллег Падеревскому удалось сыграть несколько концертов в Германии и Швейцарии⁸¹. Уже тогда Падеревский понимал, что преподавание помогает осмыслить собственный исполнительский опыт: «В карьере каждого артиста, вне зависимости от профессии, осмысление способа работы – вещь бесценная»⁸², – читаем в воспоминаниях музыканта. Дальнейшая педагогическая активность Падеревского, не была связана с каким-либо учебным заведением, и носила характер общения концертирующего артиста с молодыми, но уже подготовленными музыкантами.

После блестящего начала своей исполнительской карьеры, Падеревский, во время визитов в Париж, обретает нескольких учеников. Ими становятся Г. Бауэр, занимавшийся с Маэстро в 1892 году, Э. Шеллинг, учившийся с 1896 по 1899, А. Шумовская-Адамовская, бравшая уроки с 1890 по 1895 и З. Стойовский, с 1891 года в течение нескольких лет учившийся у Падеревского не только игре на рояле, но и композиции. Особый интерес представляют воспоминания А. Шумовской и З. Стойовского, посвященные Падеревскому-педагогу и опубликованные в 1915 году в книге Х. Бровера⁸³.

Наиболее полно педагогика Пана Президента осуществилась в летних курсах, проходивших на его вилле *Rion-Bosson* в швейцарском городе Морже. В 1928 году пианист пригласил группу из выпускников Варшавской консерватории, оплатив им дорогу и пребывание в стране на время занятий⁸⁴. Они жили в Морже и соседних с ним городах; дважды в неделю каждый из них являлся на урок. Занятия проходили днем, а вечером ученики приглашались на ужин, где в присутствии высоких гостей некоторые из них могли исполнить свою программу. По окончании «работы над репертуаром» молодые люди дали несколько

⁸¹ См.: *Popis J. Szkola Paderewskiego*. В книге Haag K.R. Ignacy Jan Paderewski. Z panteonu wielkich Polaków. Bazylea-Kraków-Warszawa, 2010.S. 71.

⁸² *Jasieński J.* Op. cit. S. 162.

⁸³ См.: *Brower H. Piano Mastery*. New York, 1915.

⁸⁴ Письма С. Шпинальского к Падеревскому содержат подробные расчеты денежных средств, необходимых для поездки.

концертов в Швейцарии и Польше, которые привлекли повышенное внимание общественности и критики. Для каждого из молодых пианистов эти уроки остались ярчайшим в жизни воспоминанием. Не было ли это попыткой создания школы Падеревского?

Всех приглашенных на курсы пианистов пресса назвала «учениками Падеревского», а сам Маэстро мог выдать справку о прохождении под его руководством курса занятий. Такая справка выдана Станиславу Шпинальскому: «Портленд, Оригон, Апрель 23, 1932. Для предъявления по требованию. Нижеследующим подтверждаю, что Леопольд Станислав Шпинальский, после успешного завершения занятий и окончания Варшавской консерватории, в течение трех лет работал над концертным репертуаром под моим руководством. Я желаю г-ну Шпинальскому абсолютного успеха в его карьере, которого он полностью заслуживает. И.Я. Падеревский»⁸⁵.

Некоторые из «швейцарских» учеников весь год до следующих летних занятий продолжали диалог с Маэстро в эпистолярном жанре. Письма учеников, хранящиеся в архиве И.Падеревского, на сегодняшний день все еще не опубликованы полностью. В них содержатся важные сведения о самостоятельной работе студентов над репертуаром, впечатления от прослушивания концертов, программы сольных выступлений, а также репертуар, пройденный под руководством Падеревского (список писем учеников см. в приложении 2).

Не случайно то, что курсы были учреждены в 1928 году, после первого конкурса им. Шопена в Варшаве. Начало XX века – время споров о значении музыки Шопена, если можно так сказать, время «Шопеновского вопроса», одной из попыток решения которого стало учреждение группой профессоров Варшавской консерватории монографического конкурса им. Шопена. Падеревский был хорошо знаком с Ю. Турчиньским и З. Джевецким (оба музыканта неоднократно приезжали в *Rion-Bosson*) и разделял их взгляды. Проведение летних курсов для молодых польских музыкантов, в контексте

⁸⁵ Цит. по: *Szraiber M. Nestors of Polish Pianistics. Warszaw, 2005. Т. 1. S. 146.*

дискуссий о национальной школе и стиле шопеновского исполнительства, можно считать попыткой продолжения польской традиции исполнения музыки Шопена.

Назовем имена воспитанников Маэстро. Из восемнадцати музыкантов, которые учились у Падеревского в *Rion-Bosson*, пятнадцать были поляками.

Среди них:

Александр Брахоцкий – *Aleksander Brachocki* (1897-1945)

Збигнев Джевецкий – *Zbigniew Drzewiecki* (1890-1971)

Зигмунд Мариан Дыгат – *Zigmunt Marian Dygat* (1894-1977)

Марыля Йонас – *Maryla Jonas* (1911-1959)

Владислав Кендра – *Władysław Kędra* (1918-1968)

Михал Кондрацкий – *Michał Kondracki* (1902-1984)

Феликс Лабуньский – *Feliks Labuński* (1892-1979)

Станислав Иероним Навроцкий – *Stanisław Hieronim Nawrocki* (1894-1950)

Генрих Опеньский – *Henryk Opieński* (1970-1942)

Петр Перковский – *Piotr Perkowski* (1901-1990)

Зигмунд Стойовский – *Zygmunt Stojowski* (1870-1946)

Станислав Шпинальский – *Stanisław Szpinalski* (1901-1957)

Генрих Штомпка – *Henryk Sztompka* (1901-1964)

Антонина Шумовская – *Antonina Szumowska-Adamowska* (1968-1938)

Альберт Тадлевский – *Albert Tadlewski* (1892-1945)⁸⁶

За советом к Падеревскому в *Rion-Bosson* приезжали такие пианисты, как Витольд Малцужиньский, Юзеф Турчиньский и Артур Рубинштейн.

Из зарубежных учеников назовем троих: американский пианист и композитор Эрнест Шеллинг – *Ernest Schelling* (1878-1939), английский пианист Гарольд Бауэр – *Harold Bauer* (1873-1951) и французский пианист и певец Жильбер Беко – *Gilbert Becaud* (1927-2001).

⁸⁶ См.: *Jablecki J.* Op. cit. S. 81.

2.4. Методические принципы Падеревского

Падеревский преподавал с редкой самоотдачей. Работая в Варшавской консерватории, он проводил по девять и десять занятий в день. Его трудолюбие не было обусловлено одной лишь спецификой расписания, – занимаясь с частными учениками в Париже, Падеревский проявлял не меньшее упорство в достижении нужного ему результата. А. Шумовская вспоминает уроки, на которых Падеревский, работая с возрастающим энтузиазмом, забывал про время. Такие занятия нередко продолжались до полуночи⁸⁷.

Занимаясь с молодыми пианистами на своих швейцарских курсах, Падеревский, как и прежде, не жалел ни времени, ни сил. В дневниках секретаря Падеревского, С. Стрекача описан визит в *Rion-Bosson* Й. Турчиньского: «Вторник 5. 1. 1937. В 5 часов пополудни играл Пан Турчиньский перед Паном Президентом свою шопеновскую программу. Играл очень красиво, но Пан Президент делал свои замечания и достаточно много таких замечаний. Одним словом – получилось настоящее занятие. Уже 7.30, а урок продолжается»⁸⁸. Надо заметить, что в 1937 году Падеревскому было семьдесят семь лет. Огромная работоспособность, свойственная пианисту в молодые годы, не покидала его и на закате жизни.

Падеревский был требовательным педагогом. Даже при его необыкновенном даровании, ему всегда приходилось много трудиться. Такого же отношения к профессии он ждал и от ученика. Первое, что требовал Падеревский от учеников на курсах в *Rion-Bosson*, – это усердие в работе, как на уроке, так и в собственных упражнениях: «Падеревский был бескомпромиссным в вопросах искусства. Он ждал полной отдачи музыке и заставлял своих учеников работать. Он был суровым и въедливым. Зато похвала, которая время от времени слетала с

⁸⁷ См.: Стивенсон Р. Ук. соч. С. 85.

⁸⁸ Цит. по: *Za kulisami wielkiej kariery. Paderewski w dziennikach i listach Sylwina i Anieli Strakaczów 1936 – 1937.* Kraków 1994. S. 122.

его уст, была наивысшей наградой, обсуждаемой неделями в кругу коллег. Награда эта была ценнее самых восторженных возгласов публики»⁸⁹.

Маэстро пользовался безоговорочным авторитетом у своих учеников. «Швейцарские» студенты обращались к нему «Пан Президент». Можно представить, какое уважение и трепет внушал молодым людям этот легендарный музыкант и политик. При этом характер отношения Падеревского к ученикам, был на удивление простым и открытым. Падеревский считал каждого из своих воспитанников зрелым музыкантом, радовался их успехам и с удовольствием общался с ними. Более того, он мог поднять исполнение ученика до сравнения со своей игрой. Шпинальский приводит слова своего педагога в письме домой от 8.08.1928: «Вы играете один пассаж [в балладе Шопена] так, что я испытываю настоящее наслаждение. Я слышал многих больших и известных пианистов, но этот пассаж звучит так только у Вас и у меня»⁹⁰.

К сожалению, не все было безоблачно на курсах в *Rion–Bosson*. Секретарь Падеревского Стрекач нередко отказывал ученикам в приеме и не допускал к нему посетителей, ссылаясь на плохое самочувствие Маэстро. Падеревский, действительно, в последнее десятилетие жизни много болел, и доподлинно неизвестно, правильно ли его лечили. Неизвестно также, правдой ли было то, что Стрекач, пользуясь нездоровьем Пана Президента, запутывал его в свои финансовые интриги. Ученики считали это правдой, хотя их официальных свидетельств на этот счет нет⁹¹.

Чтобы представить, как проходил урок Падеревского, обратимся к варшавской статье 1932 года, в которой студенты С. Шпинальский и Г. Штомпка рассказывают о своих занятиях с Маэстро. По их словам, Падеревский мог прервать игру ученика объяснением уже после первого такта, а затем начинал играть сам. Описывая педагогический показ Падеревского на уроке, пианисты особенно отмечают то, что Пан Президент, сидя за вторым роялем, мог сыграть каждое сочинение с любого места по памяти, отдельно правой и левой рукой.

⁸⁹ Цит. по: *Halski Cz.* Ignacy Jan Paderewski. Dzieje wielkiego Polaka i wielkiego Europejczyka. Londyn, 1964. S.68.

⁹⁰ Цит. по: *Szraiber M.* Op.cit. S. 16.

⁹¹ Из личной беседы с Пани М. Шпинальской.

Не правда ли, – идеал профессора специального класса консерватории? Безусловно, Падеревский обладал уникальной памятью. Следует предположить, что качество этой памяти было воспитано методом Лешетицкого, той частью, которая касалась работы над произведением, его досконального анализа и знания всех подробностей. Даже если мы согласимся с тем, что ученики приносили на урок только пьесы из репертуара самого Падеревского, а скорее всего, это было не всегда так, поскольку у каждого из музыкантов уже был собственный репертуар, то с его стороны, это – завидное владение репертуаром. Очевидно, сочинение, выученное по методу Лешетицкого однажды, уже не забывалось никогда.

Кроме того, на уроках Падеревский без нот сопровождал игру своих воспитанников, поскольку знал наизусть все оркестровые аккомпанементы. Что это, – гениальный слух, или тщательная подготовка к занятиям с учениками? А может быть, Падеревский штудировал оркестровую партию фортепианного концерта при подготовке собственных программ? Учитывая то, что период штатного преподавания завершился для пианиста в 1886 году, склоняемся скорее к последнему предположению. Не исключено, что при этом на пюпитре у Падеревского стояла партитура.

Такт за тактом, ученик и учитель прорабатывали пьесу до конца. Затем Маэстро просил исполнить сочинение еще раз. Наивысшей наградой было, когда он, не прерывая, выслушивал полностью, а особенно, когда говорил: «Ты все правильно понял и хорошо чувствуешь»⁹².

Падеревский в первую очередь учил слышать и чувствовать музыку, доверять слуху и художественной интуиции. Он считал теоретический анализ сочинения и следующее из него рациональное обучение фундаментальной ошибкой. Механическое исполнение всех тех подробностей, в которые он так пристально всматривался на уроке, вне ощущения звукового эффекта, результата,

⁹² Цит. по: Bractwo Paderewskiego. Czwórka polskich pianistów spod ręki wielkiego mistrza // *Expres Poranny*. 1.11. 1932. S. 6. // Рецензии на концерты учеников И.Я. Падеревского (1932) // Архив Падеревского. *Archiwum Akt Nowych*, Warszawa. Nr.zespolu 100, sygn. 561. Здесь и далее перевод архивных материалов мой – С.З.

стоящего за текстом, по его мнению, полностью лишало смысла исполнительское намерение⁹³.

«Это как бы лабораторная работа – вспоминают С. Шпинальский и Г. Штомпка – но проходит она в атмосфере необыкновенного напряжения. Мы ощущаем, что делаем что-то большое, особенное. Каждая подробность приобретает чрезвычайную важность. Кому-то может показаться, что в результате такой работы получается шаблонная игра, каждый студент приобретает одинаковую манеру. Это не так. Маэстро добивается лишь того, чтобы ученик создавал объективные бесспорные основы своего искусства. И только после этого каждый из нас может проявлять свое собственное понимание произведения»⁹⁴.

Падеревский на своих уроках интерпретировал нотный текст не так, как он делал это на эстраде. По словам учеников, он учил «верному пониманию каждой детали сочинения», то есть сводил к минимуму своеволие исполнителя. Определяя исполнительскую задачу, вытекающую из характера музыкального материала, педагог предлагал способ ее решения. По-видимому, этот способ был ясным, в наивысшей степени соответствующим художественной стороне сочинения, строгим в отношении ритма. Результат такой работы не являлся окончательным и пригодным для исполнения на сцене. Здесь можно усмотреть отступление Падеревского-педагога от принципов Лешетицкого, который «приводил в <художественно убедительное> соответствие намерение ученика с замыслом композитора»⁹⁵, то есть сразу создавал на уроке готовую интерпретацию. Падеревский посвящал этому следующий этап работы в классе, позволяя ученику по-своему наполнить «объективные основы» и создать собственную неповторимую трактовку. Потому в игре разных пианистов, учеников Падеревского, так трудно узнать манеру игры самого Маэстро.

Но были и другие уроки, на которых Падеревский демонстрировал свою интерпретацию сочинения. В таких занятиях Маэстро играл для учеников так, как он, вероятно, играл на эстраде. С. Шпинальский делится впечатлениями от урока

⁹³ См.: *Phillips Ch.* Op. cit. P. 176.

⁹⁴ Цит. по: Братство Падеревского. Op. cit.

⁹⁵ См.: *Zamoyski A.* Op. cit. S. 40-41.

в письме к семье: «Какая интерпретация! Какая фразировка! Тысяча деталей в каждом такте: педализация, динамика – словом, все. Необыкновенное богатство полутеней. И в то же время – когда он играет, все кажется таким простым, как прогулка или разговор, так, между делом. Только когда ты пытаешься повторить так, как он, видишь, насколько чертовски сложно все это. Теперь я осознал, что простота в игре есть самое трудное, но и самое прекрасное. Но это должна быть простота Падеревского»⁹⁶.

По словам ученика Падеревского Зигмунда Дыгата, работа Маэстро с учеником проходила в четыре этапа. Первый состоял в преодолении технических трудностей, второй – в конструировании целого, третий был посвящен работе над подробностями, а четвертый – тому, чтобы забыть о предыдущих трех этапах, «самоотдаче самой игре, естественной, как человеческая речь»⁹⁷. Модель построения цикла занятий перекликается с предложенной в методе Лешетицкого. Различие проявляется в том, что второй и третий этапы Падеревский меняет местами по сравнению с системой его наставника и предлагает учить произведение, двигаясь от общего к частному.

Краткий летний период занятий в *Rion-Bosson*, давал музыкантам творческую пищу и работу чуть ли не на весь год до следующего визита. В феврале 1929 года С. Шпинальский пишет Падеревскому: «<...> Кажется мне, что все то, над чем мы работали с Вами, я полностью выполнил и теперь смогу начать работать над новым репертуаром»⁹⁸.

Одной из важнейших педагогических задач Падеревского было научить тому главному, что сам пианист обрел на уроках Лешетицкого – способу правильной самостоятельной работы: «В Морже, в вотчине величайшего из живущих артистов... молодые пианисты увидели, что артист начинается с освоения ремесла. До того, способные к выступлениям, они по несколько часов **играли** на рояле. Здесь им открылось, что играть нужно только на концерте, а до и после того надлежит **работать**, трудиться над каждой гаммой, каждым

⁹⁶ Цит. по: *Szraiber M.* Op.cit. S.16. Письмо от 15.07.1930.

⁹⁷ Цит. по: *Popis J.* Op. cit. S.76.

⁹⁸ Из письма С. Шпинальского от 11.02.1929. Архив Падеревского. Archiwum Akt Nowych, Warszawa. Док.3., Л.9.

акцентом. И когда все оказывается перепаханым, то наступает время, когда здоровая духовная инспирация начинает поднимать ремесло на уровень искусства»⁹⁹.

Выбирая учебный репертуар, Падеревский всегда имел в виду индивидуальность ученика. При этом он всегда старался выдержать определенный баланс между природной эмоциональной склонностью студента и необходимостью развития его возможностей. Эмоциональному ученику он мог задать сочинения Баха, а когда напротив, требовалось развить эмоциональность воспитанника, привлекались сочинения Шопена. Основой учебного репертуара Падеревский считал творчество Шумана, Бетховена, Шопена, Баха, иногда советовал современных авторов. Для выработки певучего тона мог задать Песни без слов Мендельсона или ноктюрны Шопена¹⁰⁰. Особенность занятий в *Rion-Bosson* состояла в том, что проходя большое количество шопеновских пьес, он не считал шопеновский репертуар учебным, предпочитая работать над сочинениями классиков. Ученики на вопрос журналиста о пройденных с Падеревским сочинениях отвечали: «Все от Баха до Дебюсси. С той поправкой, что Маэстро не позволял упражняться на Шопене. Задавал он прежде всего Бетховена»¹⁰¹. Здесь, скорее всего, ключевым словом является «упражняться», поскольку швейцарские ученики в достаточной степени проходили Шопена. Очевидно, занятия Падеревского могли быть посвящены как технической работе, так и трактовке произведений.

В выборе сочинений Падеревский не был всеяден, уподобляя репертуар исполнителя Лувру, в котором есть место лишь шедеврам мировой культуры всех времен¹⁰².

Пожалуй, самым важным моментом в педагогическом процессе является фактор личностного влияния учителя на ученика. В случае Падеревского это было одной из самых сильных сторон его педагогики. Одна из варшавских газет после

⁹⁹ Цит. по: *Piasecki S. Uczniowie Paderewskiego (Przed cyklem koncertów)*. Рецензии на концерты учеников И.Я. Падеревского (1932) // Архив Падеревского. *Archiwum Akt Nowych*, Warszawa. Nr.zespolu 100, sygn. 561.

¹⁰⁰ См.: *Phillips Ch.* Op. cit. P. 180.

¹⁰¹ Цит. по: Братство Падеревского. Op. cit.

¹⁰² См.: *Phillips Ch.* Op. cit. P. 183.

концерта учеников 1932 года сравнивает педагогическую систему Падеревского с античными или даже библейскими отношениями мастера и учеников¹⁰³. Маргожата Шпинальская, дочь С. Шпинальского, вспоминая занятия отца с Падеревским, заметила, что Пан Президент не стремился к созданию множества своих подоби́й, но старался раскрыть индивидуальность воспитанника.

На страницах воспоминаний и писем учеников Маэстро, а также в его собственных опубликованных работах об исполнительском искусстве содержатся указания на способ игры и рекомендации по разучиванию произведения. Разнообразные советы Падеревского пианистам складываются в систему его методических взглядов. Метод Падеревского затрагивает различные профессиональные аспекты, в том числе: слуховую работу и разнообразие тембровой палитры, узкотехнические вопросы и способы пальцевой выработки. Существуют также замечания Падеревского, посвященные *tempo rubato* и педализации.

Прежде всего, отметим приоритет слуховой работы в методике Падеревского. Шпинальский в письме к учителю от 23.11.1929 акцентирует внимание на том факте, что «Пан Президент» учит пианиста не только «играть еще лучше, но и **слышать** (в письме подчеркнуто – С.З.) еще лучше»¹⁰⁴. Идея первенства слуховых ощущений над физиологическими в методе обучения Падеревского находится в русле педагогических концепций XX века и согласуется, в частности, с мнением Мартинсена о первичности психологической установки. В то время как на метод Лешетицкого еще сильно воздействие анатомо-физиологической школы, Падеревский склоняется к приоритету чувства и слуха в работе пианиста.

¹⁰³ См.: Popis J. Op. cit. S. 76.

¹⁰⁴ Из письма С. Шпинальского. Архив Падеревского. Archiwum Akt Nowych, Warszawa. Док.5, Л.20.

Целью слуховой работы Падеревский считал достижение звукового разнообразия и выразительного интонирования. Как замечает З.Стойковский, качество звука, а также его многообразные градации составляли особенность игры самого Падеревского. Маэстро предлагал вырабатывать эти качества с помощью слуха, которому надлежит контролировать каждый оттенок звука. По его словам, Падеревский советовал ученику вслушиваться в каждый звук, который тот извлекает, добиваясь совершенства и разнообразия¹⁰⁵.

Метод слуховой работы на уроке Падеревского имеет своим источником положение Лешетицкого о мысленном продумывании произведения. Для Лешетицкого-педагога главная задача состояла в том, чтобы научить осмысливать и максимально точно слышать внутренним слухом звучание, стоящее за текстом. Падеревский-педагог также считал, что пианисту следует добиваться звукового качества, разнообразия и выразительности, приближая исполнение к внутреннему идеальному его звучанию. Эталон звучания демонстрировался Падеревским на уроке. Тем самым ученику открывались новые звуковые качества рояля, ставились новые слуховые задачи.

Звуковое разнообразие для Падеревского означало разнообразие тембровой палитры фортепиано. Качество тембра, присущее его собственной игре, как уже говорилось, нередко выходило за рамки ожидаемого слушателями и считалось загадкой его мастерства. Современники говорили также об оркестровости звучания рояля Падеревского. Однако, слушая звукозаписи Падеревского, согласиться с этим в полной мере довольно трудно. Рояль Маэстро мог звучать по-оркестровому насыщенно, полнозвучно, массивно. Но, пожалуй, это единственная аналогия с оркестром. Пианист тонко дифференцировал фактурные линии, добивался богатейшего разнообразия звучаний, и все же рояль у него оставался роялем, не приобретая тембровой характерности оркестровых инструментов.

Широкий интерес к педагогике Падеревского возникает уже в то время, когда пианист находится на пике своей исполнительской карьеры. В 1915 году Х.

¹⁰⁵ См.: Стивенсон Р. Ук. соч. С. 85.

Броуэр публикует книгу о фортепианном мастерстве, где одна из глав посвящена Падеревскому-педагогу. Материалом для написания этой работы послужило интервью с парижскими учениками Падеревского – А. Шумовской и З. Стойовским. Ученики подробно рассказывают о той стороне педагогики Падеревского, которая касалась технических вопросов фортепианной игры, в частности, положения рук на клавиатуре и пальцевой выработки¹⁰⁶. По их словам, Падеревский придавал большое значение игре *legato* и настаивал, чтобы пьеса разучивалась медленно, глубоким туше, полным, ясным звуком. Для развития способности к извлечению сильного звука он использовал упражнение, в котором нижняя часть ладони прижата к клавиатуре, запястье находится очень низко и удерживается в неподвижном состоянии, а палец глубоко нажимает клавишу, извлекая максимально возможный звук.

Падеревский советовал играть гаммы и арпеджио с разной акцентуацией, к примеру, на каждой третьей ноте, позволяя, таким образом, каждому пальцу по очереди делать акцент. Благодаря такому способу работы над гаммами ученик вырабатывал ровность туше. Двойные ноты, терции или сексты, следовало разделять и каждую половину учить отдельно, на *legato*. Октавы рекомендовалось учить как *legato* так и *staccato*, на расслабленном и на собранном запястье, а в качестве подготовительного упражнения большим пальцем озвучивать нижний голос, растягивая ладонь до объема октавы.

Необходимым условием фортепианной игры Падеревский считал крепкие пальцевые фаланги. Упражнение, которое он предлагал ученикам, позволяло тренировать пальцы, совершающие замах и удар на очень низком запястье, прижатом к клавиатуре. На начальном этапе обучения он советовал простые упражнения для пяти пальцев, ведущие свое происхождение, скорее всего, от упражнений Лешетицкого. Когда кисть привыкала к пальцевой работе в таком положении, Маэстро задавал этюды оп. 740 Черни, следя за тем, чтобы кисть оставалась в той же позиции.

¹⁰⁶ См.: Brower H. Op. cit.

Таким образом, Падеревский уже с первых уроков уделял большое внимание развитию: пальцевого удара на фиксированном низком запястье, силы, ровности и независимости пальцев, освоению глубокого *legato*. Следующим этапом работы над техникой, Падеревский считал овладение объединяющими движениями рук.

Следствием технической оснащенности пианиста, по мнению Падеревского, является звуковая ясность. З. Стойовский говорит о ясности как о главной цели методики Падеревского. Особое внимание к ясности произнесения музыкального материала было связано с установкой на формирование ощущения игры в большом концертном зале. Стойовский подчеркивает, что звукоизвлечение варьируется в зависимости от пространства, которое надо наполнить звучанием. В большом зале следует прилагать большие усилия для того, чтобы звук парил над рампой, туше должно быть точным, глубоким, сильным, акценты определенными, контрасты внятными. Работая в классе, верхнюю крышку рояля всегда нужно держать закрытой¹⁰⁷.

В идее ясности воплощается соединение слуховой и правильной технической работы. Как мы видим, и в том, и в другом Падеревский- педагог наследует принципы своего наставника, Лешетицкого.

Взгляды Падеревского на *tempo rubato* отражены достаточно полно в известном очерке, написанном пианистом для книги Г.Т.Финка «Успех в музыке и как его добиться»¹⁰⁸. По всей видимости, в своих занятиях с учениками Падеревский не уделял специального внимания проблеме «ускользающего времени» – ее опосредованное решение осуществлялось благодаря взаимосвязи *tempo rubato* с другими исполнительскими задачами, имевшими для педагога принципиальное значение. Как мы уже говорили, Падеревский учил чувствовать, что означало, в частности, постижение характера тематизма сочинения, а также углубления его эмоционального содержания, происходящих в процессе развертывания пьесы. Такого рода работа предполагает привлечение широкого

¹⁰⁷ См.: Brower H. Op.cit.

¹⁰⁸ См.: Fink H.T. Success in Music and how it is won. New York, 1909, P. 454-461.

спектра средств выразительности, среди которых *tempo rubato* – один из самых тонких инструментов.

Падеревский считал, что ритм отражает жизнь во всех ее проявлениях, и потому подвержен игре настроений и чувств, влиянию разнообразных эмоций, радости и печали. Пианист отмечал, что основные темы, по мере развития музыкальной композиции меняют свой характер, и соответственно изменяется характер ритма. Ритм, по его словам, «должен быть энергичным или томным, жестким или пластичным, статичным или порывистым. Ритм – это жизнь»¹⁰⁹.

Проблема *tempo rubato* в той или иной мере возникала также в процессе работы над подробностями, занимавшей, по словам учеников Падеревского, центральное положение в его педагогике. В игре самого Маэстро нередко можно услышать нарушение равномерной пульсации, связанное с реакцией на отдельные выразительные элементы музыкальной ткани. Не исключено, что таким «находкам» в ходе урока сообщался также эмоциональный акцент, привлекающий, в качестве средства своего выражения, *tempo rubato*. Говоря о *tempo rubato*, Падеревский отмечал, что музыкальное сочинение, представляющее собой зафиксированные графически мысли и художественные идеи его автора – только форма, в которую исполнитель способен вдохнуть жизнь. Для того чтобы эта жизнь пульсировала в полной мере в каждой детали сочинения, артисту необходимо достичь абсолютной свободы в управлении звучанием каждого исполняемого элемента текста, по возможности, умеренно этой свободой пользуясь. Согласно представлению Падеревского, выразителем такой возможности является *tempo rubato*. Пианист приводит несколько примеров неразрывного единства *tempo rubato* с характером музыки. Среди них он называет ритмический феномен венского вальса, пульсация которого производит впечатление двухдольности, а также нарушение равномерного трехдольного биения в шопеновской мазурке, где последняя шестнадцатая предпоследней доли первого такта продлевается, сообщая сильной доле последующего такта

¹⁰⁹ Цит. по: Стивенсон Р. Ук. соч. С. 65-66.

смысловой акцент¹¹⁰. Замечание, касающееся исполнения мазурки Шопена, проливает свет на способ ее исполнения польскими пианистами. По-видимому, ритмическая остановка на второй доле происходит не в каждом такте мазурки, а лишь в том, который предвосхищает сильный такт.

Падеревский предостерегает от злоупотребления *rubato*, добавляя, что сам не раз подвергался критике за преувеличения в области метроритма,¹¹¹ однако рассматривает *tempo rubato* в качестве обязательного условия исполнения, особенно если речь идет о музыке Шопена. Падеревский считает *tempo rubato* могущественным средством музыкальной риторики, и советует каждому исполнителю своевременно применять его в шопеновских сочинениях, так как оно усиливает выразительность, вносит разнообразие, наполняет исполнение жизнью. Ритм в *tempo rubato*, по его мнению, становится обостренным, возвышенным, идеальным¹¹².

Почему ученики в полной мере не восприняли метроритмической свободы Падеревского? Вероятно, *tempo rubato* в педагогике Падеревского относилось по преимуществу к индивидуальному наполнению создаваемой в процессе занятий исполнительской формы сочинения, входило в этап «наполнения собственным пониманием», в тот этап работы над произведением, на котором Маэстро уже не вмешивался в игру ученика. Об индивидуальном характере *tempo rubato* говорил и сам Падеревский. *Rubato*, по его мнению, придает музыке, уже обладающей метрическими и ритмическими акцентами, третий акцент – эмоциональный, индивидуальный¹¹³.

Исполнение Падеревского отличало мастерское владение педалью. Пианист использовал разные приемы педализации: прямую, запаздывающую, вибрирующую, очищающую, предварительную педали. Широко использовал левую, применял разные градации нажатия педали, всегда продумывал педальный план сочинения. А. Шумовская, вспоминает: «Он использовал неглубокое

¹¹⁰ См.: Jasiński J. Op.cit. S. 164.

¹¹¹ Ibid. S. 162.

¹¹² См.: Стивенсон Р. Ук. соч. С. 70.

¹¹³ См.: Стивенсон Р. С. 71.

нажатие [мягкую педаль] в пассажах *piano*. Иногда брал обе педали одновременно, иногда каждую отдельно. Почти никогда мелодия, которая должна поддерживаться педалью не игралась без глубокой педали, со сменой на каждой новой гармонии...а иногда и на каждом звуке, если мелодия и гармония этого требовали»¹¹⁴. Приведенный отрывок говорит о принципиальной трактовке педализации как неотъемлемой части фортепианной игры. Неглубокая педаль на *piano* сообщала звучанию пассажей живость и красочность. Глубокая в исполнении мелодии придавала оркестровую окраску, насыщенность и выразительность.

Сам Падеревский говорил об умении педализировать как о вершине фортепианного мастерства: «Познание всего, что касается искусства педализации, требовало бы специальных занятий.<...> Педаль – наиважнейшее выразительное средство в фортепианной музыке, а прежде всего – единственное, что сообщает длению звуку.<...> Педаль является главным условием выразительной игры, давая полноту звучания и продлевая звук. Использование педали, с тем, чтобы производить должное впечатление, требует долгих занятий. До известной степени она познаваема<...> Чтобы стать маэстро клавиатуры, надлежит погрузиться в изучение педализации подробнейшим образом, поскольку значение ее недооценено. Работая над новым сочинением, необходимо упражняться в особом способе использования педали, поскольку каждая пьеса требует иной, отвечающей характеру музыки, педализации»¹¹⁵.

Очевидно, на уроке Падеревского педализации придавалось большое значение. Считая педаль познаваемой, он, скорее всего, обучал учеников специфике ее использования, в частности – приемам педализации, работе над педальным планом сочинения, исходя из характера музыкального материала и звукового намерения. Отчасти познаваемость искусства педализации связана и со слуховыми задачами. Слова «Учил слышать» в письме Шпинальского

¹¹⁴ Цит. по: *Phillips Ch. Op.cit. P. 181.*

¹¹⁵ Цит. по: *Jasieński J. Op.cit.*

подразумевают и то, что Падеревский учил слышать и чувствовать эффект от разнообразной и искусной педализации.

Первой и главной заповедью Падеревского ученикам было требование добросовестной и внимательной работы: «Не существует иного способа получить глубокое представление о сочинении, как только самому играть его вновь и вновь. Новые красоты открываются сами; мы подходим ближе и ближе к замыслу композитора <...>»¹¹⁶.

Маэстро давал советы в отношении продолжительности и структуры занятий. Он не верил в пользу длительных упражнений за роялем, считая, что физическая усталость от игры так же вредна, как и умственная¹¹⁷. В период обучения у Лешетицкого и на старте карьеры Падеревский увлекался многочасовыми занятиями – пианисту было важно форсировать процесс своего профессионального роста. В ходе одного из американских турне чрезмерные нагрузки привели к заболеванию руки.

Падеревский советовал студенту не превышать в самостоятельных занятиях пятичасовой границы. С. Шпинальский, отчитываясь в своих занятиях, пишет учителю: «За роялем работаю, как Пан Президент мне велел – пять часов с перерывами»¹¹⁸. А. Шумовская называет другое время: «Продолжительность ежедневных занятий, которые посвящены технической работе и интерпретации пьес – четыре часа. <...> Первые полчаса ежедневной работы за роялем я посвящала гаммам и арпеджио. Будет ошибкой отдавать слишком много времени техническим видам работы, поскольку это делает игру пианиста механистической, по этой причине полчаса в день предпочтительнее»¹¹⁹. Первые полчаса занятий могли быть посвящены не только гаммам и арпеджио, но и проработке трудных мест из концертной программы. Такой способ работы над технически сложными эпизодами Падеревский считал эффективным. Об этом пишет Шпинальский в своем письме к Маэстро: «...То трудное место из 1 части

¹¹⁶ Цит. по: *Phillips Ch. Op.cit.* P. 177.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Из письма С. Шпинальского от 11.02.1929, *Archiwum Akt Nowych, Warszawa.* – Док.3, Л.11.

¹¹⁹ Цит. по: *Phillips Ch. Op.cit.* P. 179.

[сонаты *h-moll* Шопена], которое Пан Президент наказал играть ежедневно перед началом занятий «идет» сейчас так непринужденно свободно и легко, как это и предвидел Пан Президент...»¹²⁰. Основой эффективности занятий Падеревский считал не их продолжительность, а присутствие воли к занятиям, что означало мобилизацию слуховой активности и хорошую физическую форму.

Подводя итоги методическим воззрениям Падеревского можно сказать, что целью его занятий было указать ученику путь к созданию собственной художественно убедительной и самобытной интерпретации. О приоритете художественной стороны игры над ее техническим совершенством говорит С. Шпинальский в письме родителям: «Он сказал, что сегодня можно потрясти людей либо неслыханным техническим мастерством, либо открыть им возможность пережить потрясение. Этот второй путь труднее первого, принимая во внимание всеобщую «пресыщенность», зато – надежнее. В конце концов, техникой сегодня уже никого не удивишь<...>»¹²¹. Любопытно, что по мнению Падеревского, к тридцатым годам XX века, закончилось время выдающихся технических побед в фортепианном исполнительстве.

В своей педагогике Падеревский стремился к балансу между отражением замысла автора и выражением собственного индивидуального замысла. Результат занятий по овладению произведением виделся ему в достижении парадокса: «полного растворения личности исполнителя в произведении» и «привнесения своей индивидуальности решительно и триумфально, в интерпретацию идей композитора»¹²².

Педагогика Падеревского – одна из недостаточно разработанных на сегодняшний день граней искусства выдающегося польского музыканта. Существует мнение, что Падеревский не занимался педагогикой, и преподавание

¹²⁰ Из письма С. Шпинальского от 23.11.1929, Archiwum Akt Nowych, Warszawa. – Док.5, Л.19.

¹²¹ Цит. по: *Jasieński J.* Op.cit. S. 162-164.

¹²² Цит. по: *Phillips Ch.* Op.cit. P. 189.

его, по сути, было общением с молодыми пианистами, в котором Маэстро делился своими соображениями относительно фортепианной игры¹²³. Как мы стремились показать, методические взгляды Падеревского выстраиваются в целостную картину, а его уроки стоят на уровне лучших образцов педагогического творчества выдающихся музыкантов. Кроме того, Падеревский оказал существенное влияние на группу молодых польских пианистов, среди которых было несколько музыкантов международного уровня.

Несмотря на то, что у Падеревского учились и иностранные музыканты, его педагогика в целом носила национальный характер и значение ее в формировании польской фортепианной школы трудно переоценить. Учеников Падеревского горячо приветствовала критика, провозглашая рождение школы Падеревского: «...Уже то, что молодые люди решили выступить не каждый сам по себе, а сообща дать цикл концертов, говорит о том, что эти выступления будут носить специальный характер. Очевидно, это будет некоей презентацией ш к о л ы П а д е р е в с к о г о...»¹²⁴.

Ф. Шопский после концерта учеников Падеревского пишет: «Играли ученики Падеревского: Штомпка и Брахоцкий. Польскую Фантазию Падеревского исполнил Генрик Штомпка. Результаты его работы под замечательным руководством Падеревского нам уже знакомы, они слышны в глубокой выразительной силе его игры. Кроме того, пианист демонстрирует превосходную технику, большой красивый тон, его движения сконцентрированы, уверенны и смелы<...>»¹²⁵.

Падеревский бережно пестовал индивидуальность ученика. Интерпретации С. Шпинальского, Г. Штомпки, З. Джевецкого, Ю. Турчиньского не похожи друг на друга, однако их пианизм имеет некую общую основу, в которой можно усмотреть общность фортепианной школы. Как справедливо отмечает варшавский критик, «Падеревский передал ученикам не свой способ игры,

¹²³ Из личной беседы с деканом фортепианного факультета Варшавского Университета Музыки, Ежи Стерчиньским.

¹²⁴ Цит. по: *Piasecki S.* Op.cit.

¹²⁵ Цит. по: *Jasieński J.* Op.cit. S.47.

поскольку его невозможно передать, но свое отношение к пианизму и свой взгляд на музыкальное искусство. На этой основе их индивидуальность может строиться дальше, а именно, к тому, чем каждый из них должен стать»¹²⁶.

В чем же причина забвения столь эффективной педагогики? Уроки Падеревского были уроками артиста, крупной личности, с его уходом педагогические заветы Маэстро потеряли свою главную составляющую – фактор личностного влияния. В подобной ситуации оказались также методы Антона Рубинштейна или Анны Есиповой, получившие неполное, бледное отражение в высказываниях их учеников.

Есть и другая, печальная причина забвения Падеревского и его педагогики. На вопрос, что говорил С. Шпинальский о педагогических принципах своего учителя, и какое продолжение они получили в Польше, Маргожата Шпинальская ответила, что ее отец, как и другие польские ученики, не мог упоминать о Падеревском публично. В 1945 году, через четыре года после смерти Маэстро и вскоре после освобождения Польши от фашистской оккупации, страна получила новое правительство. Социалистические позиции новой Польши были направлены, в частности, на борьбу с памятью о ее буржуазном прошлом. О Падеревском нельзя было ни говорить, ни писать. Шпинальскому с трудом удалось издать в своей редакции лишь некоторые пьесы из творческого наследия музыканта. По меткому определению Пани Шпинальской, Падеревский «был польским Паном, но не польским Товарищем»¹²⁷, и – что еще более существенно – был членом правительства Независимой Польши, а в 1940 в Лондоне возглавил польское правительство в изгнании. Трудно сказать, состоялось бы варшавское восстание 1944 года, если бы в тот момент лидером страны был Падеревский, и каково было бы отношение Советов к этому видному политическому и общественному деятелю, будь его век продлен. Так политический аспект стал важнейшим в стремительном уходе фигуры Падеревского и его творческих заветов с арены мирового исполнительского искусства.

¹²⁶ Цит. по: *Piasecki S. Op.cit.*

¹²⁷ Из личной беседы с М. Шпинальской.

В феврале 1941 года в «Правде Виленской» появилась статья С. Шпинальского «Как играть Шопена». В ней автор высказывает свои взгляды на исполнение музыки Шопена, которые на первый взгляд перекликаются с идеалами Падеревского. Однако, в статье примечательны как раз те нюансы, которые говорят о появлении новой позиции в исполнении музыки Шопена. Приводим выдержки из этой статьи: «Непосредственный, собственно шопеновский стиль ушел с жизнью Мастера.<...> Он [Шопен] всегда требовал ритмичного исполнения, экономного и искусного использования педали, внимания к качеству тона. Он предлагал студентам петь фразы, которые они учили, даже отправлял их на уроки пения. <...>Он настаивал, чтобы все *gruppetti*, украшения и пассажи, которых так много в его сочинениях, исполнялись очень ритмично, в темпе – сравнивал их с плющом, обвивающим дерево.<...>Чтобы играть Шопена хорошо, вы должны трактовать его романтическую музыку в классической манере, и привносить свою душу в исполнение»¹²⁸.

Слова об утрате шопеновского стиля в устах Падеревского означали бы призыв к его реконструкции на основе изучения текста и привнесение своей индивидуальности в композиторский замысел. У Шпинальского они имеют, как ни странно, почти противоположный смысл. Шпинальский не упоминает важнейшего качества исполнительской манеры Падеревского – *tempo rubato*, он говорит об «экономной» педали. Как мы видим, первое, на чем он настаивает – это ритмическая точность исполнения, в том числе в исполнении украшений и пассажей. Поправка на «привнесение души» отсылает нас, опять же, не к эпохе рыцарей и поэтов фортепиано, а, напротив, к строгой и одухотворенной манере послевоенной польской школы. В целом систему взглядов, выраженную С. Шпинальским в статье, можно было бы назвать идеальным описанием или даже манифестом стиля послевоенной, и, следовательно, современной польской шопенианы.

¹²⁸ Цит. по: Szraiber M. Op.cit. t. 1, P. 25-27.

Глава 3

И.Я. ПАДЕРЕВСКИЙ – ИНТЕРПРЕТАТОР МУЗЫКИ ШОПЕНА

Шопениана Падеревского, как совокупность интерпретаций выдающимся польским пианистом творческого наследия Шопена, осуществлялась в течение полувекового творческого пути артиста, педагога, редактора и общественного деятеля. Падеревский исполнял музыку Шопена, говорил и писал о ней, редактировал шопеновские сочинения. Под знаком Шопена Падеревский-патриот провозглашал идеи уникальности польского народа, величия польского духа, ставшие краеугольными в его политической деятельности¹²⁹. Речь Падеревского во Львове на конференции в честь юбилея Шопена в 1910 году можно назвать манифестом политических ориентиров будущего премьер-министра Польши¹³⁰. Для Падеревского-исполнителя Шопен был больше, чем существенной частью репертуара: содержание шопеновской музыки проживалось пианистом, безусловно, на глубоко личном уровне. «Казалось, что за роялем сидел не Падеревский, играющий пьесы Шопена, а Шопен импровизирующий, творящий»,¹³¹ – писал варшавский критик в 1889 году.

3.1. Произведения Шопена в концертных программах Падеревского

Падеревский играл Шопена всю жизнь. Отправной точкой его шопенианы можно считать краковский концерт 1883 года, после которого появился первый отклик на исполнение Падеревским сочинений Шопена. В. Зеленский, директор консерватории в Кракове, назвал интерпретацию Падеревского отвечающей

¹²⁹ Обострившиеся в начале XX века в Польше национально-демократические настроения были сочувственно восприняты Падеревским.

¹³⁰ См.: *I.J. Paderewski Szopen*. Warszawa, 1926.

¹³¹ Цит. по *Woźna-Stankiewicz M.* Ignacy Jan Paderewski – genialny pianista, wirtuoz – poeta. Muzyka Fortepianowa XI. Gdańsk, 1998. S. 82.

«поэтической интуиции композитора»¹³². Не обошелся без Шопена и парижский дебют Падеревского в 1888 году, ставший началом его блестящей карьеры. Сочинения «польского гения» были сыграны Падеревским «утонченно, и редкой красоты звуком»¹³³.

В дальнейшем музыка Шопена становится неотъемлемой частью практически каждого выступления Падеревского. В программах английского турне 1891 года значится 17 шопеновских композиций¹³⁴. Во время первого турне по Америке в 1891-1892 гг., где Падеревским было сыграно 107 концертов, сочинения Шопена прозвучали 170 раз в 62 программах. За всю свою без малого пятидесятилетнюю пианистическую карьеру Падеревский дал около 1400 концертов из 300 различных сочинений. Четвертую часть этого репертуара составляют сочинения Шопена¹³⁵.

В шопеновский репертуар Падеревского вошли следующие произведения:

Четыре баллады, Баркарола *op.60*, Колыбельная *op.57*, этюды *op. 10 №№ 3,4,5,7,12* и *op.25 №№ 1,2,3,4,6,7,8,9,11*, Фантазия *f-moll*, Экспромт *Fis-dur op.36*, Траурный марш *c-moll op.72*. Мазурки: *B-dur, a-moll op.7 №1,2; a-moll op.17 №4; b-moll op.24 №4; D-dur, h-moll op.33 № 3,4; G-dur op.50 № 1; C-dur op.56 № 2; As-dur, fis-moll op.59 № 2,3; cis-moll op.63 № 3*. Ноктюрны: *Es-dur op.9 № 2; F-dur, Fis-dur op.15 № 1,2; Des-dur op.27 №2; H-dur op.32 №1; G-dur op.37 №2; c-moll op.48 №1; H-dur, E-dur op.62 №1,2*. Полонезы: *es-moll op.26 №2; A-dur op.40 №1; fis-moll op.44; As-dur op.53; Полонез-фантазия As-dur op.61; Полонез B-dur op.71 №2; C-dur op.3* (для виолончели и фортепиано). Прелюдии *op.28 №№ 1,7,15,16,17,21,24*. Четыре Скерцо. Сонаты *b-moll op.35* и *h-moll op.58*. Вальсы: *Es-dur op.18; As-dur, a-moll op.34 №1,2; As-dur op.42; Des-dur, cis-moll op.64 №1,2*. Шопен - Лист: из цикла 6 польских песен: *Moja pieszczotka u Życzenie*, Концерты *e-moll u f-moll*¹³⁶.

При том, что Падеревский владел достаточно обширным шопеновским репертуаром, некоторые пьесы Шопена все же в этот репертуар не вошли. Как мы

¹³² Op. cit S. 77.

¹³³ Цит. по: Piber A. Droga do sławy. Ignacy Paderewski w latach 1860-1902. Warszawa, 1982 S. 161.

¹³⁴ См.: Szczepański R. Fryderykowi Chopinowi – Ignacy Jan Paderewski. Warszawa, 1991. S. 8.

¹³⁵ Szczepański R. Op. cit. S. 10

¹³⁶ См.: Perkowska M. Diariusz koncertowy Ignacego Jana Paderewskiego. Krakow, 1990.

видим, пианист не исполнял на эстраде, к примеру, *c-moll*́ный Полонез, выборочно играл этюды, прелюдии... Едва ли имеет смысл искать причины, по которым Маэстро обошел вниманием, например, 24-й этюд или экспромт-фантазию: выбор Падеревского остается объяснить лишь его личным предпочтением одних произведений перед другими. Однако следует заметить, что пьесы одного жанра, за исключением баллад и скерцо, не представлены в репертуаре Падеревского полностью. Пианист выбирал из прелюдий, ноктюрнов, этюдов то, что привлекало его более, комбинировал свои программы и не играл Chopin's compositions in cycles. Такой подход оставил естественные лакуны в Chopin's part of the repertoire. Можно ли сказать, что Падеревский не усматривал завершенного, обладающего своей драматургией цикла в вальсах или полонезах Chopin, не видел возможности объединения пьес одного жанра единой художественной идеей? В монографических программах из произведений Chopin других виртуозов-современников Падеревского мы также не встретим случаев исполнения всех вальсов или всех мазурок. Тенденция исполнять все Chopin's compositions, объединенные одним названием, свойственная скорее пианистам XX века, спровоцирована возможностями звукозаписи и потребностями звукозаписывающих фирм. В XX веке мы смогли услышать на эстраде в программе одного клавирабенда все вальсы (Б. Давидович, Н. Штаркман, В. Мищук), все ноктюрны (М. Воскресенский, А. Гаврилов), все этюды (Э. Вирсаладзе, Л. Генюшес, Б. Березовский, А. Слободяник), все прелюдии (Г. Соколов, Л. Тимофеева, П. Егоров и др.), а также познакомиться с записями всех сочинений Chopin в исполнении одного пианиста (Арт. Рубинштейн, В. Ашкенази, А. Харасевич и др.)¹³⁷. Ориентиры Падеревского в составлении концертных программ характерны для XIX века.

Клавирабенды Падеревского,¹³⁸ как правило, строились по следующему образцу: концерт открывался барочным или романтическим сочинением развернутой формы, например, фантазией и фугой Баха-Листа, Хроматической

¹³⁷ При подборе имен исполнителей я ориентировался на доступные звукозаписи.

¹³⁸ Информацию о каждом концерте Падеревского с его программой, датой и местом проведения можно найти в книге: *Perkowska M. Dziennik koncertowy Ignacego Jana Paderewskiego. Krakow, 1990.*

фантазией и фугой Баха или вариациями Брамса на тему Генделя. Затем могла быть сыграна соната Бетховена, после чего звучало крупное романтическое сочинение. В завершение – ряд шопеновских пьес и виртуозная романтическая пьеса, например, рапсодия Листа. Так, концерт в Лозанне 21.12.1903 включал следующие произведения: Фантазия, Токката Шумана, Соната ор.27 Бетховена, Вариации на тему Паганини Брамса, 4 прелюдии, Баллада соль минор, Ноктюрн соль минор, Скерцо до-диез минор Шопена, Полонез Листа¹³⁹. Концерт в Цюрихе (22.03.1904): Концерт ми-бемоль мажор Бетховена, Фантазия ор.17 Шумана, Вариации на тему Паганини Брамса, Баллада ля-бемоль мажор Шопена, Полонез ми мажор Листа. Концерт в Люцерне (21.01.1907): Вариации и Фуга Падеревского, Соната ор.53 Бетховена, 6 этюдов ор.25: 1,2,3,6,7,11, Ноктюрн фа-диез мажор, Вальс ор.34 Шопена, Рапсодия № 13 Листа¹⁴⁰.

Таким образом, мы видим определенную закономерность в построении программ, где шопеновские пьесы находятся в третьей четверти концерта, в точке золотого сечения. В музыкальном сочинении принцип золотого сечения способствует формированию кульминации, кульминацией программ Падеревского являлись, очевидно, сочинения Шопена. Вместе с тем известно, что третья четверть концерта – наиболее сложный для слушательского восприятия отрезок концертного времени. По всей вероятности, именно музыка Шопена позволяла удерживать в этот момент внимание публики.

Программные предпочтения Падеревского в шопеновском репертуаре со временем менялись. До 1910 года в нем доминировали произведения малой формы: ноктюрны, прелюдии, мазурки, вальсы, этюды, а также отдельные развернутые сочинения. В американских концертах 1915 и 1916 гг. более 30 раз прозвучали полонезы. «Время полонезов» пришлось на пик первой мировой войны. В этот период Падеревский вел интенсивную политическую кампанию в Америке, имевшую целью сбор средств в помощь Польше¹⁴¹. Монографические

¹³⁹ См.: *Dąbrowski K.* Wielki polak w Szwajcarii. Programy i głosy prasy o koncertach I.J. Paderewskiego 1889-1938. Warszawa, 2001.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ *Szczepański R.* Op. cit. S. 13.

концерты из произведений Шопена игрались Падеревским до 1920-х годов главным образом в Англии и Франции, где шопеновская музыка была очень популярна. В Соединенных Штатах Шопен звучал в окружении сочинений других авторов. Однако с 1923 года шопеновские рецитали давались Падеревским и в Америке. Так, программа концертов 1923 года в Филадельфии, Нью-Йорке и Бостоне содержала следующие произведения: Фантазия фа-минор ор.49, прелюдии ор.28 № 15,16, 21 и 24, два ноктюрна ор.15, Баллада ля-бемоль мажор ор. 47, Скерцо си-бемоль минор ор.31, Баркаролла фа-диез мажор ор.60, этюды из ор. 10 и ор.25, Соната си-бемоль минор ор.35, Мазурка ля минор ор.17№4, Вальс ля-бемоль мажор ор.42 (в Бостоне был исполнен Вальс до-диез минор ор.64№2), Полонез ля-бемоль мажор ор.53¹⁴². В бостонском концерте 12.02 1933 года прозвучали: Фантазия фа-минор, Два ноктюрна (в том числе ре-бемоль мажор ор.27№2), прелюдии ор.28№16, 17, 21,24, Соната си-бемоль минор ор.35, Баллада фа-минор ор.52, этюды ор.25, Скерцо до-диез минор ор.39, Полонез ми-бемоль минор ор.26№2, Мазурка си-бемоль минор ор.24№4, Мазурка си минор ор.33№4, Большой блестящий вальс ми-бемоль мажор ор.18¹⁴³.

Последнюю из приведенных программ семидесятичетырехлетний артист исполнил также 15 мая 1933 года в Париже, то был его последний шопеновский клавирабенд. В наши дни такие обширные и насыщенные программы из сочинений Шопена не часто услышишь в концертном зале. Сыграть такой концерт способен музыкант, специально работающий над репертуаром из произведений Шопена, или пианист, в исполнительском творчестве которого музыка Шопена является доминантой.

Исполнительская шопениана Падеревского оказала определенное влияние на концертную индустрию Америки рубежа веков: в результате широкой и успешной концертной деятельности Падеревского сформировался некий «канон» шопеновского репертуара¹⁴⁴. Произведений, часто звучавших в его программах, публика, а также устроители концертов ждали теперь и от других пианистов.

¹⁴²См.: *Perkowska M. Diariusz koncertowy Ignacego Jana Paderewskiego*. Krakow, 1990. S. 157.

¹⁴³ Op. cit. S. 189.

¹⁴⁴*Szczepański R.* Op. cit. S. 16.

Владельцы концертных залов связывали финансовый успех ангажировавших Падеревского менеджеров не только с исполнителем, но и с музыкой, которую играл пользующийся такой огромной популярностью артист. В конце XIX – первой трети XX веков, вероятно, вплоть до появления на эстрадах Нового Света лауреатов конкурса имени Шопена, слава Падеревского послужила к ограничению как шопеновского репертуара американских концертных залов, так и возможности непредвзятого восприятия других интерпретаций музыки Шопена¹⁴⁵.

3.2. Шопеновские звукозаписи Падеревского

К сожалению, сохранившиеся звукозаписи игры Падеревского не дают нам исчерпывающего представления о его исполнительском искусстве. Несмотря на то, что пианист неоднократно записывался, большая часть его репертуара осталась незафиксированной, к тому же в период расцвета его артистической карьеры (1890–1910-е годы) звукозаписывающая техника находилась еще в младенческом состоянии. В 1905–1906 и 1921–1929 годах Падеревский записал несколько шопеновских пьес для фирм *Welte-Mignon* и *Duo-Art*, однако основную ценность представляют европейские записи 1911–1912 годов, сделанные *The Gramophone Company* и американские записи 1917 года, когда Падеревский находился на пике своей славы, много и успешно концертируя. Последующие, сделанные в Америке в 1922, 1923–24, 1927–28 годах, отличаются определенной спецификой, позволяющей говорить об эволюции исполнительского стиля Падеревского. Эти записи отличаются от ранних (1911–1912) значительно большей свободой, импровизационностью, идущими, зачастую, вразрез с музыкальным вкусом, а также стилем автора. Так, исполнение ноктюрна *Fis-dur* op.15 №2 в записи 1927 года кажется ориентированным скорее на внешний

¹⁴⁵ К такому выводу можно прийти, сравнив списки шопеновских звукозаписей И.Падеревского и пианистов рубежа XIX – XX веков (см. приложения 1,3).

виртуозный эффект, отличается вальяжным своеволием, нарочитостью интонирования, черезчур щедрой педализацией. Тот же ноктюрн в записи 1912 года звучит значительно строже в отношении метроритма, педализации. Эту запись отличают ясное благородное интонирование, верность авторскому нотному тексту.

На поздних записях Падеревского 1930 и 1937–38 годов лежит печать возраста¹⁴⁶.

В репертуарном списке Падеревского мы видим практически все сочинения Шопена, однако судить об интерпретации им шопеновской музыки по звукозаписям можно главным образом на основании миниатюр; из произведений крупной формы в нашем распоряжении три полонеза – *A-dur* op.40№1, *es-moll* op.26№2, *As-dur* op.53 (в записи 1911, 1930 и 1937 гг.) и баллада *As-dur* op. 47, записанная в 1925. Слушая полонезы, нужно делать скидку на возраст их исполнителя, так или иначе влиявший на реализацию художественных намерений и качество игры. Выбор фортепианных миниатюр – этюдов, мазурок, ноктюрнов, вальсов был продиктован особенностями периода зари звукозаписи. Дж. Мур вспоминает: «Тогда выпускались пластинки только двух размеров: двенадцать дюймов, длительностью в четыре с четвертью минуты, и десять дюймов, длительностью в три минуты десять секунд. В крайнем случае можно было добавить еще полминуты за счет сужения расстояния между бороздками, но это ухудшало качество записи. Если часть симфонии или сонаты не помещались на одной стороне, приходилось делить её на куски, иногда в совершенно невозможных для разбивки местах.<...> Часто, когда записывались небольшие вещи, мы вынуждены были брать абсурдные темпы, чтобы уложиться во времени»¹⁴⁷.

Несмотря на всю трудоемкость процесса, запись крупных сочинений была все же возможна и осуществлялась многими музыкантами; Дж. Мур упоминает 1921 год, а, например, 1924-м годом датирована первая авторская запись Второго

¹⁴⁶ Список шопеновских звукозаписей И.Падеревского см. в приложении 3.

¹⁴⁷ Цит. по: Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. М., 1987. С.31.

Концерта Рахманинова. Тем не менее, что-то помешало Падеревскому записать сонаты и концерты Шопена (как и Пятый концерт Бетховена или сонату *h-moll* Листа) на основании чего, однако, нельзя утверждать, что Падеревский был исключительно художником– миниатюристом: «Диски Падеревского дают нам незавершенную картину его искусства. Записи рисуют его портрет скорее в образе поэта и миниатюриста, чем обладающего огромной энергией оратора и артиста драматического жанра, чей магнетизм так часто поражал его публику»¹⁴⁸.

3.3.Отношение к нотным текстам Шопена

Приступая к описанию изменений, вносившихся Падеревским в шопеновский нотный текст, постараемся ответить на вопрос: какой же вариант этого текста пианист использовал в своей работе? Редакция Падеревского, Бронарского и Турчинского не могла служить основой для интерпретаций Падеревского. Маэстро приступил к редактированию в 1937 году, когда большая часть его пластинок уже существовала. Могла ли повлиять работа над изданием на записи 1938 года, и каким могло быть это влияние, если в них мы слышим не меньше расхождений с нотным текстом, чем в записях более ранних? Следует признать, что скорее исполнительская практика Падеревского отразилась в его редакции сочинений Шопена.

Падеревский, работая над шопеновскими программами, мог обращаться к рукописям Шопена. Более вероятно, что он использовал оригинальные издания – французское, немецкое или английское. Нельзя также исключить из списка предполагаемых текстов редакцию Микули. Возможно, Падеревский сравнивал разные источники, а также пользовался более новыми изданиями, например Клиндворда, Шольца, полным критическим изданием Брейткопфа и Гертеля и др.

¹⁴⁸ См.: Manildi D. Paderewski. His earliest recordings. Introductory notes. London, 2008.

Рассмотрим отдельные примеры. Сравнение текстов Полонеза *As-dur* op.53 французского (ФИ)¹⁴⁹, немецкого издания (НИ)¹⁵⁰, на которых основана редакция Падеревского, и редакции Микули с записью Падеревского 1937 года выявляет следующие текстологические особенности этой записи: в т. 12 второй аккорд в левой руке звучит без звука *ре* по ФИ; в т. 17 тема вступает без цезуры, что может быть следствием исполнения Падеревским лиги, связывающей т.16 с первой терцией т.17 и соответствует НИ, а также редакции Падеревского¹⁵¹; в последнем аккорде т. 28 в левой руке «не хватает» звука *до*, что соответствует ФИ и редакции Микули¹⁵²; в т. 58 в левой руке на последнюю восьмую Падеревский берет *фа* - *соль*, согласно ФИ и Микули; в т. 64 начинает играть пассаж вместе с предпоследним аккордом в левой руке (вариант ФИ и Микули)¹⁵³; в тт. 89-92 звучит большая фраза, объединенная лигой, как предлагается в ФИ и у Микули¹⁵⁴; последняя четверть т. 124 не соединена лигой с т. 125, и принадлежит предыдущей фразе, что соответствует редакции Микули и отличается от ФИ и НИ¹⁵⁵; в тт. 128–154, в эпизоде перед репризой, морденты играют Падеревским во всех спорных случаях, как у Микули, пунктир также исполняется во всех спорных местах¹⁵⁶. Скорее всего, Падеревский был знаком с французским изданием Полонеза, однако основным текстологическим источником его интерпретации следует считать редакцию Микули.

В записи Полонеза *A-dur* 1911 года источник обнаруживает себя значительно быстрее: в т.3 последняя шестнадцатая *ре* в исполнении Падеревского сразу исключает автограф и НИ¹⁵⁷, оставляя ФИ¹⁵⁸ и редакцию

¹⁴⁹ М. Шлезингер, Париж, изд. № 3958

¹⁵⁰ Брейткопф и Гертель, Лейпциг, изд. № 7002

¹⁵¹ В данном случае следование НИ не очевидно. Исполнение лиги, связывающей последнюю фразу вступления с первой восьмой главной темы, в записи Падеревского вполне могло быть его собственным решением.

¹⁵² Падеревский и дальше в аналогичных местах играет этот аккорд по ФИ, тогда как у Микули в нем появляется звук *до*.

¹⁵³ В НИ пассаж записан после восьмых в левой руке, а в редакции Падеревского – вместе с последней восьмой.

¹⁵⁴ В НИ, как и в редакции Падеревского здесь две более мелкие фразы.

¹⁵⁵ На наш взгляд, это решающий аргумент в пользу редакции Микули.

¹⁵⁶ В этом эпизоде в разных редакциях предлагается различное расположение мордентов и короткого пунктира. Стремление Падеревского к унификации ритмических вариантов, как мы увидим, проявляется не только здесь.

¹⁵⁷ Брейткопф и Гертель, Лейпциг, изд. № 6331

¹⁵⁸ Э. Трупена и К-о, Париж, изд. № 977

Микули¹⁵⁹; решающим становится т.29, где Падеревский на первую долю берет аккорд *си-ре-соль-си*, что подтверждает его следование ФИ¹⁶⁰.

Сравнивая редакции в Балладе *As-dur*¹⁶¹, записанной Падеревским в 1925 году на валиках *Duo-Art*, мы также, в конце концов, оказываемся на развилке между ФИ и редакцией Микули: в т. 7 Падеревский не повторяет *ми-бемоль* в басу, следуя рукописи, ФИ и АИ¹⁶²; в тт. 28–33 артикуляция в правой руке, вероятно, исполняется Падеревским по ФИ (три лиги, связывающие затактовый пассаж и восьмую первой доли и три лиги, отделяющие пассаж от сильной доли); в т.122 октавы *си-бемоль-си-бемоль* и *до-до*, входящие в аккорды в левой руке, исполняются согласно рукописи, ФИ, АИ, НИ, редакции Микули; в т. 176 Падеревский играет вариант левой руки, зафиксированный в редакции Микули, ФИ, АИ. Редакции Микули, кроме перечисленных, соответствует т.102, где Падеревский в левой руке на сильную долю играет *ми-бекар* после связанного с ним *ми-бемоля*, завершающего т.101. Последнее соответствие представляется наиболее убедительным и позволяет, наконец, распутать клубок из редакций. Здесь, несмотря на лигу в тт.6–7, которая могла быть привнесена Падеревским и независимо от текста, стоящего у него на пюпитре, следует назвать в качестве основного источника редакцию Микули. Хотя не исключено, что Падеревский мог интересоваться и другими изданиями, такими, как французское.

Что же мы слышим в шопеновских записях Падеревского? Вопреки гофмановскому: «...я могу доказать любому, [...] что он играет не больше, чем написано в нотах, но меньше»¹⁶³, Падеревский, как правило, играет «больше». Изменения авторского текста в его игре делались им сознательно и диктовались стремлением усилить виртуозное начало, внести элемент неожиданности, создать впечатление импровизационности исполнения. Следует заметить, что такого рода

¹⁵⁹ До-диез на последнюю шестнадцатую в т.3 играет, например, А. Михаловский. Этот вариант соответствует автографу Шопена.

¹⁶⁰ В других изданиях, в том числе в редакции Падеревского, принят вариант с восьмой си на первую долю этого такта.

¹⁶¹ ФИ здесь обозначает издание М. Шлезингер, Париж, №3486, НИ – Брейткопф и Гертель, Лейпциг, № 6653, АИ – Вессель и К-о, Лондон, № 5305

¹⁶² НИ и редакция Микули предлагают повторить этот звук, тогда как в рукописи, ФИ и АИ он залигован с ми-бемодем предыдущего такта.

¹⁶³ Цит. по: Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы о фортепианной игре. М.: Классика–XXI, 2003. С. 67.

изменения не разрушали образного строя произведений, шли параллельно авторскому замыслу. Падеревский позволяет себе их во фразах, завершающих разделы формы, когда меняет их звуковысотную и метроритмическую структуру. Так, например, в вальсе ор.64 №2 он варьирует восходящий пассаж, представляющий собой сплав диатонического (на неаполитанском секстаккорде) и хроматического движения:

Пример 1. Ф. Шопен. Вальс ор.64 №2, т.45-51



Падеревский усиливает хроматическую составляющую пассажа, заполняя его хроматической гаммой. Связанное с этим изменение метрической структуры пассажа приводит к появлению шестнадцатых, нарушающих однообразное движение, придает музыке обаяние непредсказуемости, еще большую виртуозную легкость.

В этюде ор.25 №2 варьируется последний ниспадающий гаммообразный пассаж, приводящий к тонике. Он также заполнен мелкими длительностями, но на этот раз заполнение диатоническое и вершина пассажа переносится на октаву вверх:

Пример 2. Ф. Шопен. Этюд ор.25 №2, т.66-69



Аналогичный прием продления пассажа использован Падеревским в полонезе *As-dur* ор.53 (Пример 3). Пианист расширяет диапазон колоратуры, взлетающей к сильной доле, на две октавы, и, соответственно, переносит октавой выше первую реплику вступившей темы. Здесь для Падеревского важен эффект,

его внимание концентрируется на виртуозности, величии полонеза, для него важен крупный мазок, концертность. И снова нельзя сказать, что идея Падеревского противоречит идее автора:

Пример 3. Ф. Шопен. Полонез op.53, т.64-65



Интересно, что к подобному «пересочинению» Падеревский прибегает, как уже говорилось, на стыках формы или в завершении пьесы, что позволяет сопоставить с этим приемом использование *rubato* польскими пианистами в аналогичных моментах формы произведения. Видимо, эти моменты мыслились как допускающие свободное управление временем, как имеющие импровизационный характер.

В полонезе *es-moll* op. 26 № 2, помимо купюры тактов 93-100, Падеревский вносит в шопеновский текст регистровые изменения. В полонезе *As-dur*, как было показано, он расширяет диапазон в верхней части клавиатуры. В полонезе *es-moll* захватывается, наоборот, нижний регистр. Речь идет о последнем проведении темы, представляющей собой диалог речитативных реплик и траурных аккордов в низком регистре (тт. 153-159). Аккорды, перенесенные пианистом октавой ниже, приобретают инфернальный характер. Гул низкого регистра рояля драматизирует характер темы и это симфонизирует форму: многократное проведение темы-рефрена делает желательным ее появление в новом облики¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Как и в репризе 1-й части Третьей Сонаты Скрябина у Софроницкого, с басом, вступающим октавой ниже, она обретает иное качественное значение. Антон Рубинштейн, судя по воспоминаниям, использовал этот прием в репризе 3 части b-молльной сонаты Шопена. См. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн Л., 1957 т2, С. 308.

Любопытный пример нарушения Падеревским метрической структуры шопеновского такта мы слышим в Вальсе *As-dur* (Пример 4), где пианист преобразует трехчетвертной такт 128 в такт на пять четвертей:

Пример 4. Ф. Шопен. Вальс ор. 34 №1, т.125-131



А может быть, Маэстро хотел всего лишь сделать остановку в конце фразы и сыграть этот такт *ritenuto*? И все же, в этом, вполне подходящем для замедления месте, Падеревский переходит Рубикон, отделяющий *rubato* от изменения ритмического рисунка: восьмые в такте 128 становятся в его исполнении полноценными четвертями.

Ритмический рисунок шопеновских пьес претерпевает изменения далеко не так редко. Здесь излюбленным приемом Падеревского становится привнесение пунктира в ровное движение четвертей, восьмых или шестнадцатых. Примеры настолько многочисленны, что их можно обнаружить почти в каждом сочинении независимо от местоположения в форме, например, в вальсе *As-dur*:

Пример 5. Ф. Шопен. Вальс ор.34 №1, т.84-90



В теме ноктюрна *E-dur* ор. 62 №2 пунктир, завершающий группу из четырех восьмых, скорее является намеком на пунктир; он не имеет ясно выраженной «пунктирной идеи» и вызывает ассоциации со свободно артикулируемой речью:

Пример 6. Ф. Шопен. Ноктюрн op.62 №2, т. 1-5



Вероятно, появление подобного ритмического варьирования продиктовано попыткой придать речевую выразительность фразе. Этот прием, обычно используемый в завершении ритмических групп и перед ритмической остановкой, можно было бы назвать «речевым пунктиром».

Впрочем, сама шопеновская музыка провоцирует его применение. Пунктирный ритм в музыке Шопена приобретает значение стилистической составляющей. Например, в Ноктюрне *f-moll* op. 55 №1 короткий пунктир во втором такте, прерывающий мерное движение четвертями, придает обаяние легкости этой трагической теме, создает ее ностальгическую улыбку:

Пример 7. Ф. Шопен. Ноктюрн op.55 №1, т. 1-4



В Ноктюрне *cis-moll* op.27№1 пунктир привносит в тему мотив траурного марша. Настойчивым повторением пунктира в сопровождающем тему втором голосе (тт. 20-26) автор усиливает трагическую составляющую ноктюрна. Шопеновские пунктиры разнообразны в своих эмоциональных оттенках. Чаше их появление в музыке Шопена придает темам речевую выразительность или связано с жанром шествия.

Некоторые шопеновские пьесы содержат варианты одного и того же мотива как с пунктиром, так и без него, равными длительностями. Такие варианты заложены в самом тексте. Как правило, Шопен вводит пунктирный

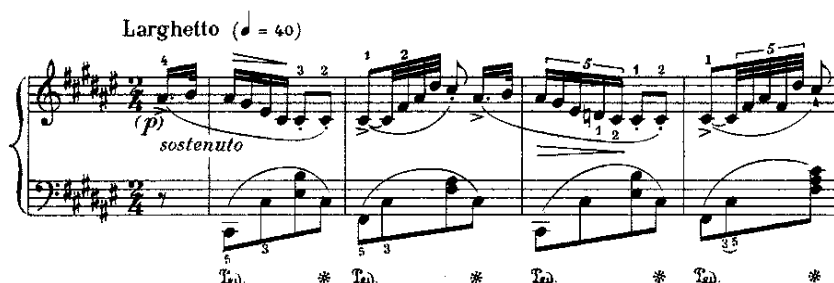
ритм в качестве элемента, обогащающего уже знакомый мотив. Так, в репризе Ноктюрна *Fis-dur* op.15 №2 тема появляется в несколько измененном виде:

Пример 8. Ф. Шопен. Ноктюрн op.15 №2, т.49-50



вместо начального варианта:

Пример 9. Ф. Шопен. Ноктюрн op.15 №2, т.1-4



В Мазурке *As-dur* op.59 №2 каждая фраза первого периода простой трехчастной формы начинается с одного и того же мотива-наигрыша. При варьированном повторе этого периода, текст обретает варианты начального мотива изложенные в пунктирном ритме. Падеревский, исполняя мазурку как будто «выбирает» во всех проведениях темы ее пунктирный вариант, подчеркивая прихотливость и изысканность музыки.

Темпы Падеревского с большой точностью отражаются в метрономических обозначениях его редакции. Некоторые из виртуозных этюдов Шопена исполняются в темпах чуть замедленных по отношению к выставленному в редакции метроному. Таковы этюды op.10 №12, op.25 №3, op.25 №6, op.25 №11. Играя Этюд *a-moll* op.25 №11 Падеревский игнорирует темп вступления, *Lento*, приравнивая его к темпу основной быстрой части этюда. В вальсах, напротив, реагируя на изменение фактуры и характера, пианист иногда меняет темп эпизодов. Особенно это касается эпизодов, в которых на смену моторному движению приходит выразительная ариозная кантилена.

3.4. Характер звука и реализация динамических указаний в шопеновских интерпретациях Падеревского

Игра Падеревского отличалась огромным разнообразием темброво-динамических градаций звука. На сцене, когда к мастерству прибавлялось вдохновение, его звуковая палитра переливалась самыми изысканными красками. Известно его скептическое отношение к возможностям звукозаписи: «...Падеревский первое время неохотно соглашался записываться, <...> он всегда сомневался в способности машины запечатлеть его искусство...»¹⁶⁵. Возможно, Падеревский имел виду именно сложность фиксации в механической записи характера звука и звуковых градаций, которыми была так богата его игра. А может быть, великий артист, чувствуя микрофон и отсутствие публики, не мог в полной мере этих богатств раскрыть? Современники говорили о «волшебном», «завораживающем» звучании рояля Падеревского, и если какие-либо аспекты интерпретации и могли вызвать непонимание или несогласие слушателя, то его звук всегда покорял публику: «Звук рояля дематериализовался, перестал принадлежать фортепиано... Я чувствовал, что в тот момент происходило нечто несоизмеримо более важное, чем фортепианная игра»¹⁶⁶.

При всем техническом несовершенстве дисков с записью игры Падеревского они все же дают нам возможность судить об огромном богатстве звучания рояля под пальцами пианиста, о неисчерпаемом разнообразии его туше.

Звуковая палитра польского мастера теснейшим образом связана с образным строем исполняемых сочинений, его туше разнообразно в той мере, в какой разнообразен характер музыкального материала. Так, например, мазурка *a-moll* исполняется проникновенным тоном, тогда как в полонезе *As-dur* звучание рояля – мощное, насыщенное – подобно ораторской речи. Вступление полонеза

¹⁶⁵ Manildi D. Op. cit.

¹⁶⁶ Duleba W. Op. cit. S. 6-7.

es-moll Падеревский живописует плотным темным мазком, а первый раздел ноктюрна *F-dur* напоминает светлую, прозрачную акварель.

Вступление в этюде *a-moll* op.25 №11, с авторскими указаниями *Lento* и *piano*, исполняется решительным ясным звуком и всего лишь немного медленнее последующего *Allegro con brio*. Такая трактовка переворачивает взгляд на вступительный речитатив как на одинокий вопрошающий голос, находящий ответ и утешение в хоре ангелов, поющих его тему. Падеревский делает вступление диалогом «вождя» и идущего за ним хора. Характер звука, динамика и темп создают образ в равной мере, однако, именно туше первого звука дает эффект неожиданности и категоричности, свойственный избранному характеру: «...в этюде *a-moll* Шопена в один единый звук <Падеревский> вложил столько чистой музыки, что взятая им первая нота заставила остолбенеть, сидящий же невдалеке от меня молодой человек не смог сдержать вырвавшегося стога...Очевидно, только так он смог отреагировать на красоту музыки, пленяющей буквально с одного звука...»¹⁶⁷.

Падеревский умел петь на рояле. Его пение отличается от пения рояля пианистов русской школы, Рахманинова, Софроницкого или Гилельса. Звук Падеревского – возможно несколько более легкий и серебристый, в отличие от глубокого, плотного, бархатного звука русских пианистов. Используя живописные аналогии, можно сказать, что русские музыканты более склонны использовать насыщенные масляные краски, а Падеревский – темперу, иногда акварель. Польский мастер постоянно меняет глубину туше, его звук гибко реагирует на мельчайшие изломы прихотливой шопеновской мелодии. Ему замечательно удастся бесплотное звучание, когда мелодия как будто задерживает дыхание, что не мешает постоянному резонированию инструмента.

Расслоение фортепианной фактуры при одновременном исполнении голосов также обладает своими особенностями. Падеревский с редким обаянием может преподнести слушателям неожиданно выходящую на первый план мелодическую фразу в одном из средних голосов шопеновской фактуры. Так

¹⁶⁷ Duleba W. Op. cit. S. 7.

поступает он балладе *As-dur*, проводя подголосок с такой выразительностью и рельефностью, которую композитор, казалось, для него не предусматривал.

Что касается динамических оттенков, Падеревский трактует их в разных жанрах по-разному. В мазурках пианист проявляет тончайшее мастерство нюансировки. Им точно выполняются динамические указания Шопена (отраженные и в редакции Падеревского), а также привносятся разнообразные градации динамики в тихой и умеренной звучности, следующие из характера музыки. Вместо шопеновского *ff* в мазурках Падеревский предпочитает исполнять благородное полнозвучное *f*.

Динамику в вальсах Шопена Падеревский воплощает более унифицировано по сравнению с другими жанрами. Пианист чаще склоняется к умеренной звучности, тяготеющей к тихой, избегает мощного *ff* и старается не задерживаться долго на *f*, так что уровень динамики в пьесе, как правило, находится в диапазоне *mp-mf* вплоть до кульминации. Это не мешает Падеревскому сопоставлять, когда это необходимо, противоположные нюансы. В Примере 10, нюанс *p* во второй фразе привнесен в текст исполнителем. Проводя эту фразу, пианист несколько замедляет темп, а в завершении предыдущей делает небольшой люфт:

Пример 10. Ф. Шопен. Вальс op.34 №1, т.66-75



Падеревский достаточно часто привносит в текст Шопена свою динамику, либо сдвигает динамические указания автора. Одним из его излюбленных приемов становится динамический контраст между двумя соседними фразами. Примерами здесь, наряду с описанным выше, могут стать эпизод в Вальсе op.42

(тт. 89-104) или тематический контраст внутри «эпизода с форшлагами» в *Es-dur*-ном Вальсе op.18. К изменениям авторских указаний можно отнести замену *smorzando* на *crescendo* в конце Вальса *Es-dur* op.18, отмену *p* в кульминации того же вальса, *sf* в Вальсе *As-dur* op.34 №1, перемещенное с 3-го такта на 4-й (Пример 11).

Пример 11. Ф. Шопен. Вальс op.34 №1, т.1-4



В большинстве шопеновских этюдов Падеревский поднимает общий динамический уровень, в противоположность вальсам, где в его игре наблюдалось тяготение к более легкой звучности. Этюды *E-dur*, *As-dur*, *cis-moll*, где первоначальный нюанс *p* и *pp*, исполняются чуть более открытым светлым звуком, по динамике тяготеющим к *mp*. В этюдах *c-moll*, *a-moll* Падеревский придерживается крупной звучности, играя *p* всего лишь несколько тише, чем *f*. Пианист избегает слишком частых контрастов динамики. Имеет значение сопоставление противоположной динамики, подчеркивающее контраст разделов формы. Падеревский охотно пользуется *crescendo* и *diminuendo*. Нюансы, контрастирующие внутри фразы или между небольшими фразами, как правило, сглаживаются. Это становится очевидным в середине этюда op.10 № 3, где Падеревский унифицирует *f* и *p*.

В этюде op.10 №5 сглаживается контраст между *f* и *p* первого и второго тактов. Примеры динамического выравнивания Падеревским контрастных нюансов Шопена встречаются в записях пьес всех жанров. Пианист охотно привносит *crescendo* и *diminuendo* в авторский текст, что сообщает динамике волнообразный характер. Пианист выстраивает кульминацию не только в пьесе или в разделе формы, часто подъемом и спадом динамического напряжения насыщается каждая фраза.

Иногда Падеревский строит собственный динамический план произведения, изменяя или дополняя указания Шопена: в терцовом этюде каждую фразу первого раздела пианист завершает *diminuendo*, таким образом, каждая волна становится замкнутой, как будто обретает свой «вдох» и «выдох». Далее – три авторских указания *f* в тактах 15, 23 и 31 выполняются с постепенным нарастанием звучности, а кульминация начинается с такта 43, динамически не отмеченного в нотном тексте.

В ноктюрнах волнообразная динамика игры Падеревского проявляется еще более наглядно.

3.5. Интонирование и фразировка

Говоря о пианистах польской фортепианной школы, мы использовали такие определения манеры их интонирования, как теплота и проникновенность, человечность в сочетании с классической стройностью, благородством и отсутствием слащавости. Игре Падеревского подобные качества были свойственны в высшей степени, подтверждение чему можно найти практически в каждой его записи. Наряду с этим, интонирование Падеревского можно было бы назвать салонным. Салонность интонации предстает комплексом характеристик, главные из которых – высокая мера вкуса, благородство, шарм, легкая небрежность, изысканность и особая теплота, доверительность произнесения.

Салонное интонирование обязано своим появлением в исполнительской практике культуре романтического салона. Камерность, непринужденность, блестящая легкая виртуозность, грациозность, изящество – все это сформировало особую манеру игры, породило то, что можно назвать салонной интонацией. Салонная интонация балансирует на грани легковесности и благородства, театральности и искренности. Для поляков, а в особенности, для Шопена характерен баланс славянского и западноевропейского, который послужил благодатной почвой, взрастившей неповторимую шопеновскую интонацию.

Салонная интонация – сложное явление, синтезирующее в себе как различные эмоциональные составляющие, так и разные типы интонирования. Салонная интонация охватывает четыре типа интонационных «наклонений», выделенных А.В. Малинковской¹⁶⁸. Неотъемлемой ее частью является «игровая» интонация, предполагающая «наслаждение [исполнительской] свободой, легкость, радость действия». Именно такой эмоцией проникнуты в исполнении Падеревского вальсы op.18, op.42, этюды *f-moll*, *Ges-dur* op.25. Легкость, изящество, «психологическая установка на процесс» были свойственны интонированию пианиста. В формировании салонной интонации в не меньшей степени участвует «интонация музицирования», с ее духом камерности, интимности, «свободы от заранее установленного образца». В такой манере Падеревский трактует мазурку *a-moll*, Колыбельную, ноктюрн op.15 №1. Близка к интонации музицирования «интонация импровизации», с ее «поисковой активностью». Хотя и в меньшей степени, эта манера также узнаваема в игре Падеревского (достаточно вспомнить середину Этюда *E-dur* или Этюд *cis-moll* op.25). Известно, что Лист и Шопен охотно импровизировали в салонах, и, очевидно, дух этой импровизационности, уникальной неповторимости внезапного решения, проник в исполнительство и закрепился в нем в качестве составной части салонного интонирования. Наконец, в салонное интонирование, со времени выступления в салонах композиторов, исполнявших свою музыку, приходит «авторская интонация». Для исполнительского искусства Падеревского в высокой степени характерна «авторская интонация». Сочинения Шопена, как и музыку других авторов, Падеревский, сам будучи композитором, играет от своего лица, вживаясь в нее, делая ее своей.

Применяя к исполнительской манере понятие салонного интонирования, следует подчеркнуть, что это уместно по отношению к определенным жанрам шопеновской музыки, бытовавшим в салоне – к вальсам, ноктюрнам, чуть в меньшей степени к мазуркам и этюдам. Когда Падеревский в полонезе *es-moll* в

¹⁶⁸ См.: Малинковская А. В. Класс основного музыкального инструмента: искусство музыкального интонирования. М., 2005. С. 273-293.

завершении первого периода-рефрена позволяет себе неожиданную легковесность, арпеджируя перед фермой аккорд в левой руке и заменяя авторское *crescendo* на *diminuendo*, это явно противоречит характеру музыки:

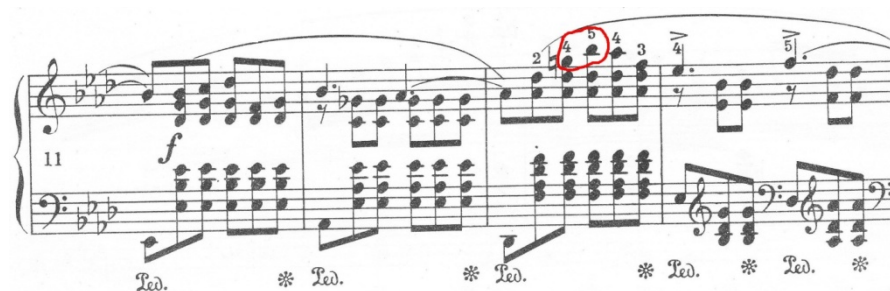
Пример 12. Ф. Шопен. Полонез ор.26 №2, т.17-20



В полонезах, как и в Третьей балладе, Падеревский очень редко прибегает к салонному интонированию, поскольку в драматизированных Шопеном жанрах полонеза и баллады это не могло быть уместным.

Иногда Падеревский «находит» скрытую полифонию в шопеновской мелодии. Отдельные звуки или интонации привлекают его особое внимание. Средствами выявления такой полифонии может стать педаль, динамика или подчеркнуто выразительное произнесение. В прелюдии *As-dur* интонация *соль-си-бемоль*, с которой начинается вторая фраза темы, выпукло интонируется неизменно во всех проведениях, что влечет за собой помимо интонационного напряжения некоторую приостановку темпа:

Пример 13. Ф. Шопен. Прелюдия ор.28 №17, т.11-14



Происходит микро-зависание и любование интонацией, мелодия приобретает непривычную внутреннюю полифоничность. В коде Колыбельной Падеревский настойчиво выделяет из фактуры *до-бемоль* на сильной и относительно сильной долях, а затем, через несколько тактов разрешает его в *си-бемоль*.

Пример 14. Ф. Шопен. Колыбельная op.57, т.55-61



В речитативе, открывающем Этюд *cis-moll* op.25, мотивом, привлекающим особое внимание исполнителя, становится нисходящая секунда на вершине развития фразы:

Пример 15. Ф. Шопен. Этюд op.25 №7, т.1



Этот мотив становится звеном секвенции и повторяется в завершении мелодического построения. Он исполняется легким проникновенным звуком, создавая скрытую полифонию в речитативе, произнесенном глубоко и насыщенно. Так уже во вступлении зарождается противопоставление двух характеров, которое станет затем идеей пьесы.

Указанную Шопеном артикуляцию Падеревский изменяет редко. В начале Полонеза *As-dur* op.53 Падеревский избирает крупную артикуляцию, придавая пьесе особую величавую торжественность. Слушая полонез, вспоминаешь впечатление современника от исполнения Падеревским Пятого концерта Бетховена: «Он играл по-президентски». Во вступлении к полонезу пианист избегает дробления фразы, на которое провоцирует нотный текст, объединяя разделяемые паузами смысловые элементы:

Пример 16. Ф. Шопен. Полонез op.53, т.1-3



Таким образом, из трех пауз нотного текста остается одна, разделяющая две фразы, остальные ретушируются педалью, связывающей фразу в единое целое.

Важнейшим элементом нотного текста для Падеревского становятся артикуляционные лиги. Пианист относится к ним с большой бережностью, каждый мотив или фраза становится частью развивающегося мелодического повествования. Крупно фразируя, Падеревский мыслит артикуляционные лиги как звенья одной цепи, составляющие естественную большую фразу.

Исполнению Падеревского свойственна концертность. Даже те записи, которые были сделаны в *Rion-Bosson*, в домашних условиях, передают яркий концертный посыл артиста, привыкшего к большим залам. Выражается это не одной только динамикой. Ясная благородная подача, величественный, статный ритм создают гипноз концертности, присущий трактовкам Падеревского и удивительным образом исходящий от его игры даже в самых затаенных тактах шопеновских мазурок. Момент концертности отличает игру Падеревского от интерпретаций пианистов «шопеновской ветви». Линия эта в исполнении сочинений Шопена будет продолжена его учениками и последователями.

3.6. Агогика и *tempo rubato* Падеревского в его собственных фортепианных сочинениях и в шопеновских звукозаписях

Вернемся к двум разновидностям *tempo rubato*, оставленным нами в первой главе. Названия *связанное* и *свободное tempo rubato* кажутся наиболее емкими, при этом существует и множество других. Два типа *tempo rubato* называют

ранним и поздним (Р. Хадсон), моцартовским и шопеновским (А. Засимова), мелодическим и структурным (Х. Фергюсон)¹⁶⁹, контраметрическим и агогическим (С.П. Розенблюм)¹⁷⁰, полу-рубато и рубато (Ж. Клечиньски)¹⁷¹.

Связанный тип исторически более ранний, чем свободный. Этой манерой в совершенстве владели Леопольд и Вольфганг Моцарты. Партия одной из рук, чаще левой, которой поручен аккомпанемент, связана метро-ритмической пульсацией пьесы и призвана ее поддерживать. В это время партия правой руки, ведущая мелодию, отклоняется от заданного метро-ритма путем опережения аккомпанемента или запаздывания по отношению к нему. В своей исполнительской практике Падеревский часто применял *rubato* связанного типа, а также зашифровывал этот прием в своих сочинениях.

Второй, свободный, «шопеновский» тип *tempo rubato* получил широкое распространение в музыкальной практике начиная с первой половины XIX века. По определению музыкальной энциклопедии, этот тип *rubato* «становится обозначением отклонений от строгого темпа, охватывающих всю музыкальную ткань»¹⁷². При этом исполнителю важно сохранить единую меру движения, внутренний метроритмический стержень, на основе которого происходят отклонения от метроритма. Иными словами – исполнитель, используя свободное *rubato*, варьирует темп сочинения. Именно об этом типе *tempo rubato* говорил Ф. Лист: «Видите вы ветви, как они качаются, листья – как они трепещут. Ствол и сучья держатся крепко – это и есть *tempo rubato*»¹⁷³.

Свободное *tempo rubato* не означает, однако, смену темпа сочинения. Пульсация в *rubato* этого типа лишь отклоняется от первоначальной, чтобы потом к ней вернуться.

Свободное *rubato* может быть выражено композитором в указаниях: *rallentando*, *ritenuto*, *accelerando*, *stringendo*, *morendo*, *allargando*, *sostenuto*,

¹⁶⁹ Цит. по: Hudson R. Op. cit., P. 1.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Цит. по: Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях СПб., 2007. С.83.

¹⁷² Цит. по: Ямпольский И. Темпо рубато // Музыкальная энциклопедия. М. 1981., Т.5, С. 495.

¹⁷³ Цит. по: Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины. СПб, 2007. С. 94.

pesante, rapidamente, tranquillo, animato и др. Все эти указания содержатся в собственных сочинениях Падеревского, а также часто исполняются пианистом в сочинениях Шопена.

Tempo rubato Падеревского, без сомнения, – центральная проблема исполнительского стиля польского музыканта. Эта органическая составляющая игры пианиста существенно выражала ее оригинальность, самобытность. Она была и остается главным предметом споров, касающихся искусства Падеревского. Критики пианиста ставили ему в вину, прежде всего, чрезмерную свободу исполнения, агогические преувеличения, частое использование приема несовпадения рук. Поклонников игры Падеревского завораживали энергия его ритма, грациозность и неповторимое обаяние *tempo rubato*.

Падеревский осознавал значение «украденного времени» для искусства интерпретации. Размышления Маэстро о *tempo rubato* можно найти в стенограмме его выступления во Львове на открытии памятника Шопену¹⁷⁴. Также пианистом написано эссе, ставшее главой книги Г. Т. Финка «Успех в музыке и как его добиться»¹⁷⁵. Эта статья не является, однако, исследованием данной проблемы. Эссе Падеревского можно назвать попыткой обобщения собственного интуитивного опыта – опыта выдающегося музыканта.

Шопеновские звукозаписи Падеревского пронизаны *tempo rubato*. Для уточнения закономерностей его применения мы обращаемся к собственным сочинениям Падеревского, в которых отражены излюбленные исполнительские приемы пианиста. Нотный текст фортепианных пьес Падеревского содержит немало иллюстраций к *tempo rubato* в его звукозаписях сочинений Шопена, и потому становится важным материалом для изучения.

Большая часть фортепианных сочинений Падеревского написана им в начале музыкантского пути. Три пьесы (1879) оп. 2 и 3 – 1. Гавот *e-moll*, 2. Мелодия *C-dur*, 3. Меланхолический вальс *A-dur*, Интермеццо *c-moll*,

¹⁷⁴ I.J. Paderewski Op. cit.

¹⁷⁵ Henry T. Finck. Success in music and how it is won. NY 1913 P 157-161. Ссылки на статью приводятся по изданию: Падеревский И. Tempo rubato // Стивенсон Р. Парадокс Падеревского / Пер. с англ. М. Мищенко и А. Щигорец; Общ. ред., вступ. ст. М. Мищенко. СПб., 2003. С. 65-73.

Интродукция и токката (1881) op. 6, Песни путешественника (1882) op.8 – 1.*Allegro agitato*, 2.*Andantino melancolico*, 3.*Andantino gracioso*, 4.*Andantino mistico*, 5.*Allegro giocoso* – сочинения, написанные Падеревским в Варшаве. Вариации и fuga *a-moll* op.11 написаны в Берлине, где Падеревский в 1882 году обучался композиции.

Наиболее продуктивным для Падеревского-композитора был 1884 год, который он провел в Вене у Лешетицкого. В этом году появляются сочинения: Элегия *b-moll* op.4, Польские танцы op.5 – 1.Краковяк *E-dur*, 2.Мазурка *c-moll*, 3.Краковяк *B-dur*, Польские танцы op.9 – 1.Краковяк *F-dur*, 2.Мазурка *a-moll*, 3.Мазурка *A-dur*, 4.Мазурка *B-dur*, 5.Краковяк *A-dur*, 6.Полонез *B-dur*, Майский альбом (романтические сцены для фортепиано) op.10 – 1.Вечером, 2.Песня любви, 3.Скерцино, 4.Баркаролла, 5.Каприс-вальс, Татрский альбом для фортепиано в четыре руки op.12, Концертные юморески op.14 – I. В старинном стиле: 1.Менуэт, 2.Сарабанда, 3.Каприс, II. В современном стиле: 1.Бурлеска, 2.Польское интермеццо, 3.Фантастический краковяк. Пьеса Интермеццо *g-moll*, написанная в том же году, не отмечена опусом. В 1886 году написана музыкальная картина в форме токкаты op.15 «В пустыне», в 1887 – цикл Разные пьесы op.16: 1.Легенда *As-dur*, 2.Мелодия *Ges-dur*, 3.Вариации *A-dur*, 4.Ноктюрн *B-dur*, 5.Легенда *A-dur*, 6.Музыкальный момент *As-dur*, 7.Менуэт *A-dur*. В год парижского дебюта (1888) написан фортепианный концерт *a-moll*, посвященный Лешетицкому. После него, в 1893 году – Польская фантазия для фортепиано с оркестром, а 1903 годом датированы последние фортепианные сочинения Падеревского – соната *es-moll* и вариации и fuga *es-moll*.

Ранние фортепианные пьесы Падеревского полны авторскими ремарками. Среди них указания, отражающие исполнительский стиль пианиста-романтика: *con sentimento*, *con passione*, *melancolico*, *energico*, *doloroso*, *agitato*, *giocoso*, *risoluto*, *grandioso*, *con bravura*, *calando*, *con anima*, *misterioso*, *patetico* и др.

В частой смене этих указаний проявляются представления автора об эмоциональной и метро-ритмической гибкости в музыке. «Человеческое сердце, наш внутренний метроном, под наплывом чувств перестает биться ровно – пишет

Падеревский в своем очерке. Врачи называют это аритмией»¹⁷⁶. Ремарки, отражающие калейдоскоп эмоций и настроений, автор дополняет прямыми указаниями для исполнения *rubato*, агогическими указаниями: *ritenuto*, *rallentando*, *allargando*, *stringendo*, многочисленными ферматами.

Начиная с десятых опусов, Падеревский все реже комментирует свои произведения. Черда авторских ремарок уходит. Нотный текст остается единственным носителем музыкального содержания. Возможно, Падеревский в своих зрелых, а особенно, поздних фортепианных сочинениях стремился приблизить его к идеалу – лаконичному и ясному тексту Шопена.

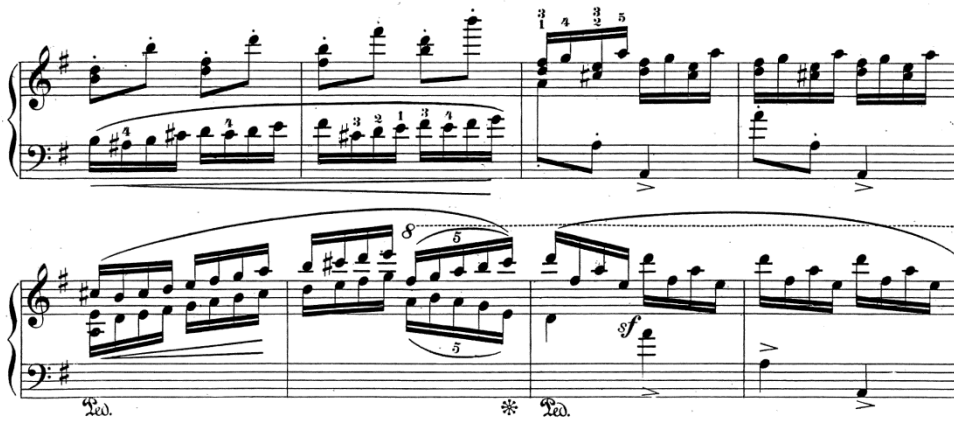
Падеревский-композитор, безусловно, испытал влияние своего великого соотечественника¹⁷⁷. Как и Шопен, в своих фортепианных миниатюрах он разрабатывал жанры польской народной музыки. Среди его сочинений мазурки, ноктюрны, краковяки, полонезы. В отличие от Шопена, Падеревский давал своим сочинениям и программные заголовки, что было вполне в духе времени. Названия его пьес отсылают нас к заглавиям Шумана и Листа – «Вечером», «Песнь любви», «Легенда» и т.д. Интонационная природа музыки Падеревского, как и у Шопена, восходит к польскому народному мелосу. Очарование салонности в фортепианных миниатюрах исходит от собственной исполнительской манеры Падеревского, обусловленной средой бытования его исполнительского искусства – романтическим салоном.

Обращается Падеревский и к жанрам клавирной музыки XVII-XVIII веков. Среди его сочинений: Гавот, Менуэт, Сарабанда. Своеобразие пьес Падеревского – в сочетании старинных и современных автору элементов гармонического языка, в обращении к специфическим для старинной музыки типам фактуры. Так, пьеса Каприс из ор.14, посвященная Д. Скарлатти, основана на фактуре, характерной для клавирных сонат итальянского мастера. Стиль Падеревского явственно проступает здесь сквозь стилистику XVIII века, в частности, в тонком применении *tempo rubato*:

¹⁷⁶ Цит. по: Стивенсон Р. Ук. соч. С. 67.

¹⁷⁷ Можно также отметить влияние на сочинения Падеревского стилистики Шумана, Брамса и Листа.

Пример 17. И. Падеревский. Каприс op.14 №3, т.35-42



Пасса́ж в обеих руках, завершающий построение, дробится ритмически – на последнюю долю композитор пишет квинтоль вместо квартоли. Возникает эффект ускорения. В этом типичном для Падеревского приеме проявляется почерк пианиста-виртуоза. Пасса́ж, завершающий построение, может «занести» так, что он превратится в небольшую каденцию. Такие случаи как в музыке Падеревского, так и в его интерпретациях сочинений Шопена будут рассмотрены подробнее. В примере 17 почерк композитора XIX века также выдает взятая на пасса́ж педаль.

В своих сочинениях Падеревский редко использует слово *rubato*. Как правило, прием украденного времени выписан им в нотном тексте или выражен какими-либо другими ремарками. Но иногда, как в пьесе «Вечером» op.10 №1, Падеревский все же прибегает к указанию *rubato*, дополняя им *un poco più moto*. Такая ремарка помещена автором над основной темой пьесы. В данном случае она подразумевает *rubato* связанного типа.

Пример 18. И. Падеревский. «Вечером» op.10 №1, т.7-20



Rubato здесь достигается исполнительским приемом опережения мелодии аккомпанементом: каждая четвертная нота в партии левой руки как будто становится форшлагом к соответствующей терции или сексте в партии правой. Возникает эффект скольжения, вдохновенного полета в мелодии при безмятежной ровности сопровождения.

Падеревский часто прибегает к этому типу *rubato* исполняя Шопена, мерным аккомпанементом несколько предвосхищая мелодию. Один из многочисленных примеров – Ноктюрн *Fis-dur* op.15 №2 (см. Пример 9).

Из-за несовпадения с партией левой руки мелодия ноктюрна приобретает особую гибкость, преодолевающую квадратную структуру ее строения. В то же время свободное течение мелодии не выходит за рамки метрически определенной канвы аккомпанемента. Это придает исполнению благородство и классическую ясность.

Связанное *rubato* становится важной частью интерпретации Падеревского и в Колыбельной Шопена. Ровно и непринужденно льющаяся мелодия звучит независимо от мерного покачивания аккомпанемента, вследствие чего звуковая картина, которую создает пианист, приобретает объем и перспективу.

Пример 19. Ф. Шопен. Колыбельная op.57, т.1-7

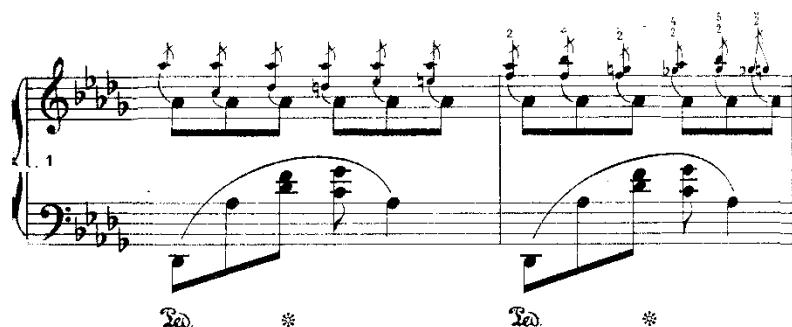


Мелодия и мерный аккомпанемент, создающий в произведениях Шопена ощущение статики и покоя, исполняются Падеревским с помощью связанного

tempo rubato. Тонкие метро-ритмические отклонения достигаются несовпадением в исполнении пианиста партий правой и левой рук.

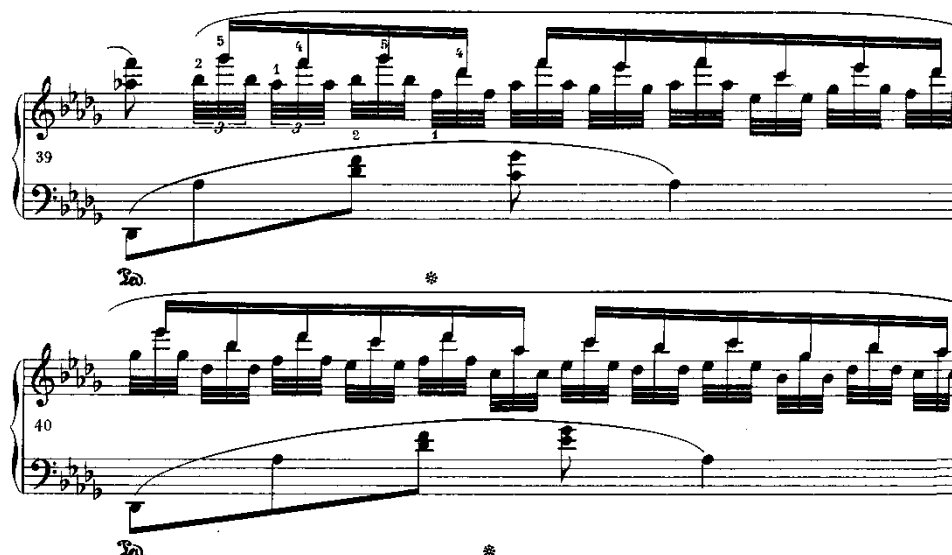
Зато, исполняя орнаментальные вариации в Колыбельной, Падеревский сводит партии обеих рук по ритмической вертикали. *Tempo rubato* в следующем примере уже выписано Шопеном. Композитор проводит основную тему пьесы в форшлагах, опережающих аккомпанемент.

Пример 20. Ф. Шопен. Колыбельная op.57, т.17-18



А здесь каждый звук мелодии в правой руке становится второй нотой триоли. Падеревский, исполняя этот фрагмент, также как и в предыдущем примере, не использует прием несовпадения рук.

Пример 21. Ф. Шопен. Колыбельная op.57, т.39-40



В интервью М. Лаутон, Падеревский вспоминает, как однажды гостил в семье своих друзей в Америке. Маленькая девочка – дочка его друзей – попросила Маэстро поддержать своим аккомпанементом ее танец. Выступление

продолжалось не долго. Внезапно остановившись, юная леди заявила всемирно известному пианисту: «Под Вашу игру невозможно танцевать!»¹⁷⁸.

В этой забавной истории устами младенца, как всегда, говорила Истина. Произведения танцевальных жанров в исполнении Падеревского превращались в яркие и выразительные фортепианные миниатюры. Их танцевальность поглощалась виртуозностью, грациозностью, выразительностью игры артиста. В собственных сочинениях Маэстро можно также обнаружить стилевую трансформацию танца.

Сочиняя для рояля, Падеревский мыслил, прежде всего, как пианист. Фортепианная среда, в которую он помещал танцевальные темы, подавляла их танцевальную специфику. Передача музыкального материала средствами фортепиано – с помощью гибкой агогики, выразительного интонирования мелодии – была для Падеревского важнее, чем жанровая природа тематизма, с ее метро-ритмической определенностью.

Обратимся к фортепианным сочинениям Падеревского. На их страницах нередко встречаются авторские ремарки, посредством которых может выражаться *tempo rubato*. Одна из излюбленных ремарок Падеревского – *grazioso* или *con grazia*. Обозначение *grazioso* нередко сопутствует мелодиям фольклорной природы с аккомпанементом, смещающим метро-ритмические акценты (Примеры 22 и 23).

Пример 22. И. Падеревский. Краковяк op.9 №1, т.1-15



¹⁷⁸ См.: Lawton M. Op. cit., T.2, S. 27.

Пример 23. И. Падеревский Краковяк ор. 5 №3, т.17-26



Указание *grazioso* в примерах 22 и 23 придает легкость и изящество простым, выразительным темам, близким польскому фольклору. Кроме того, эти указания способствуют ослаблению жесткого метrorитмического каркаса краковяка, тем самым «размывая» танцевальную специфичность.

Несмотря на то, что звукозаписей авторского исполнения этих пьес не сохранилось, можно предположить, что Падеревский в приведенных фрагментах арпеджировал и слегка смещал аккорды сопровождения. И в том и в другом примере это подчеркивало бы грациозность тем.

В тактах 5-7 примера 22 Падеревский, скорее всего, арпеджировал децимы в левой руке, а за ними и весь аккорд. Растяжка руки позволяла пианисту брать широкие интервалы, и тем не менее, в его звукозаписях слышно, как он постоянно «ломает» децимы. Любопытна авторская ремарка *a tempo* – Падеревский напоминает, что тему нужно продолжить играть в характере *Allegretto grazioso*.

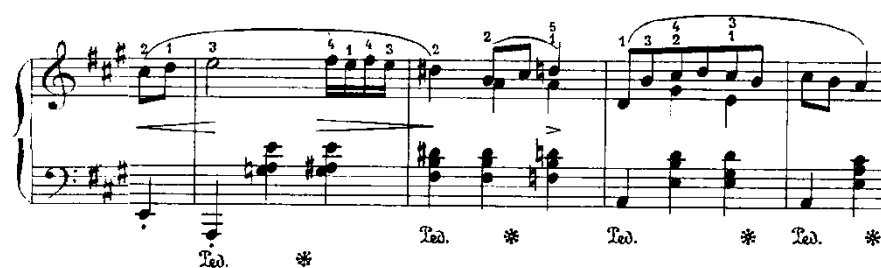
В примере 23 представлено второе предложение периода повторного строения. Первый темп этой темы – *Allegro risoluto*. Первое предложение звучало в динамике *forte*, а его два начальных звука были подчеркнуты акцентами. По сравнению с первым, во втором предложении тема меняет свой облик. Она проводится в более сдержанном темпе (*un poco più lento*) на *piano*. Автор подчеркивает новый характер ее звучания – *grazioso*. Исполнение арпеджато некоторых аккордов сопровождения могло бы дополнить названные средства.

Вернемся к звукозаписям сочинений Шопена. Музыкальное содержание шопеновских мазурок, без сомнения, выходит за пределы этого жанра. В исполнении Мазурки *fis-moll* op. 59 №3 Падеревским мы слышим множество различных эмоциональных оттенков. Музыка крайних разделов Мазурки постоянно меняет свой характер: горделивая поступь сменяется сентиментальной грустью, обреченность приходит на смену грациозности. Падеревский, играя нюансами настроения, словно добавляет в нотный текст излюбленные им и распространенные в его собственных сочинениях ремарки. Среди них, без сомнения, – *grazioso*. *Tempo rubato* применяется пианистом не везде и не одинаково. Арпеджированные аккорды, опережающие мелодию, исполняются им на третью долю во втором предложении (пример 24). В *Ля-мажорной* середине первого раздела, аккорды совпадают с мелодией, но бас опережает ее звучание (пример 25). В репризе первого раздела арпеджированные аккорды исполняются пианистом избирательно. Они предвосхищают выразительную нисходящую затактовую интонацию в мелодии (пример 26), сопровождают обреченную, заключающую первый раздел, фразу, привнося в нее элегическое ощущение (пример 27).

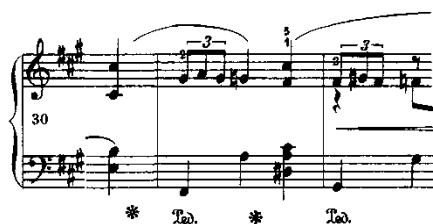
Пример 24. Ф. Шопен. Мазурка op.59 №3, т. 9-14

The image displays a musical score for the first system of Chopin's Mazurka op. 59 No. 3, measures 9-14. The key signature is F# minor (three sharps) and the time signature is 3/4. The score is written for piano. It begins with a piano introduction (Péd.) marked with a fermata. The melody in the right hand is characterized by arpeggiated chords, some of which are marked with an asterisk (*). The tempo is marked 'cresc.' (crescendo) starting from measure 10. The score includes fingerings (1, 2, 3) and a 'Péd.' marking at the end.

Пример 25. Ф. Шопен. Мазурка op.59 №3, т.20-24



Пример 26. Ф. Шопен. Мазурка op.59 №3, т.29-31



Пример 27. Мазурка op.59 №3, т.40-42



Благодаря тонкому и избирательному применению *tempo rubato*, Мазурка в исполнении Падеревского звучит грациозно и сентиментально.

Выразительный, терпкий тематизм мазурок Шопена часто приобретает в исполнении Падеревского оттенок *grazioso*, не обозначенный авторской ремаркой. *Grazioso* в игре Падеревского дополняет авторское *Allegretto* в Мазурке *As-dur* op. 59 №2¹⁷⁹:

Пример 28. Ф. Шопен. Мазурка op.59 №2 т.1-11



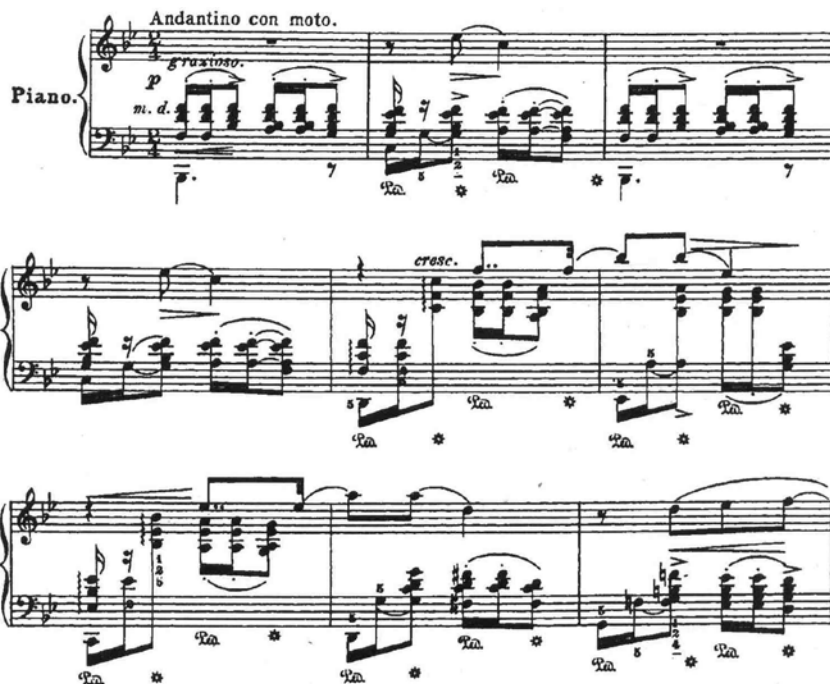
¹⁷⁹ Такое сочетание (*Allegretto grazioso*) часто встречается в собственных сочинениях Падеревского (например, в Краковяке op. 9 №1, в Краковяке op. 5 №1, в Баркароле op. 10 №4).

Пианист играет аккорды аккомпанеента арпеджато. *Tempo rubato* возникает благодаря тому, что их звучание все время немного опережает мелодию. Тема звучит гибко и изысканно, не утрачивая своей безыскусности.

Необходимо отметить, что типичное для жанра мазурки связанное *rubato*, при котором вторая доля наступает чуть раньше, чем ей положено, а третья чуть позже, также не выдерживается Падеревским на протяжении всего сочинения. Оно возникает фрагментарно, вместе со сменой эмоции, уступает место ровному трехдольному движению или приходит на смену *rubato* несвязанного, свободного типа. Так две разновидности *tempo rubato* в игре Падеревского мерцают сквозь мазурку. Размывая очертания жанра в шопеновских мазурках, Падеревский тонко и убедительно передает их стиль и музыкальное содержание.

Ремарка *grazioso* встречается у Падеревского не только в музыкальном материале фольклорной природы. В Ноктюрне op.16 №3, близком по характеру к некоторым интермеццо Брамса, *grazioso* обращено уже к аккомпанементу, изысканному и нежному, с терпкими гармониями и легкими акцентами на слабых долях.

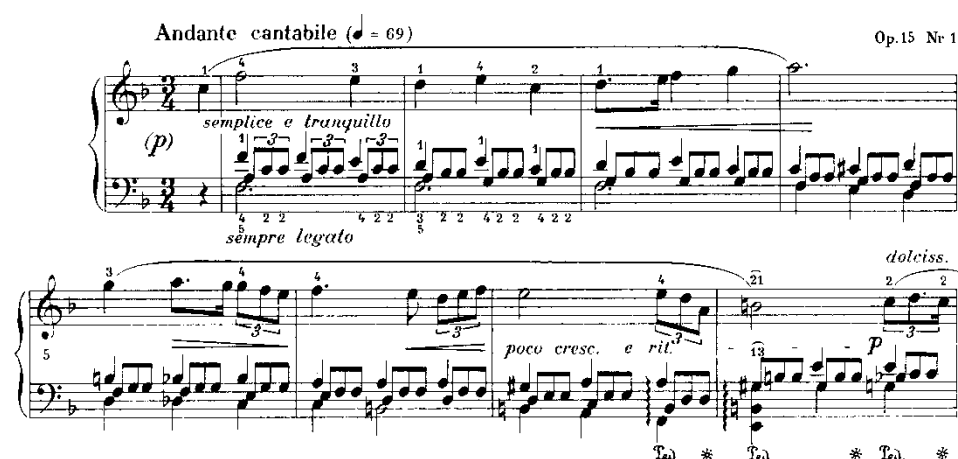
Пример 29. И. Падеревский. Ноктюрн op.16 №3, т.1-9



В авторском исполнении этого ноктюрна (запись 1911 года) аккомпанемент как будто живет своей жизнью, немного не совпадая с ласковыми уговаривающими интонациями мелодии, опережая их.

В том же 1911 году пианист записал Ноктюрн Шопена оп. 15 №1. В исполнении этого произведения слышится грациозность собственного Ноктюрна Падеревского. Темп первого раздела чуть завышен пианистом по сравнению с авторским *Andante cantabile*. Он становится естественным, если предположить, что в нотах указано: *Andante cantabile e grazioso*.

Пример 30. Ф. Шопен. Ноктюрн оп. 15 №1, т.1-8



Трепетно и поэтично звучит опережающий мелодию аккомпанемент. Пианист арпеджирует аккорды и созвучия на каждую долю, благодаря чему отчетливо прослушивается линия баса, а также линия мелодической вторы – контрапункта, который все время сопровождает (а у Падеревского – чуть опережает) тему.

В заключение Ноктюрна, когда движение музыки замедляется и замирает (Шопен пишет *rallentando* и затем *smorzando*) тема и ее контрапункт в исполнении Падеревского сходятся по вертикали, а связанное *rubato* уступает место свободному.

Пример 31. Ф. Шопен. Ноктюрн оп. 15 №1, т.70-74



Прием *tempo rubato* встречается в сочинениях Падеревского не только в гомофонно-гармонической фактуре. Он становится важным средством индивидуализации голосов в фактуре полифонического склада. В фортепианной музыке польского композитора немало примеров несинхронного звучания голосов. Например, в середине Мазурки op.9 №3 два голоса, сопрано и тенор, ведущие тему в унисон расходятся на сильной доле (см. такт 37, Пример 32). В партии правой руки композитор пишет форшлаг, а в партии левой – дециму. Тема в правой руке должна прийти к сильной доле чуть позже, завершив всплеск арпеджато в левой.

Пример 32. И. Падеревский. Мазурка op.9 №3, т.34-41



Последующая секвенция с ностальгически звучащими нонаккордами получает ремарку *con espressione*, а при втором проведении – *espressivo*. Выразительность игры отражается здесь в *tempo rubato*, зафиксированном в нотном тексте. В шестом такте приведенного фрагмента левая рука снова опережает сильную долю и все три звука этого такта – *си, ля, си*, – немного предшествуют соответствующим нотам в партии правой руки. Диалогичность, возникшая между голосами, усиливает сентиментальный тон этой темы.

Cracovienne fantastique Падеревского содержит еще один подобный пример. Два голоса мелодической фразы в тактах 49-52, звучащие в октавный унисон, расходятся на сильной доле такта 51, где сопрано (в партии правой руки) опережает тенор (в партии левой).

Пример 33. И. Падеревский. Фаантастический краковяк op.14 №6, т. 41-56



Tempo rubato здесь, как и в предыдущем примере, сопутствует ремарка *espressivo*. Падеревский в записи 1912 года играет приведенный фрагмент Краковяка опережая в двухголосном проведении темы левой рукой правую. Форшлаг в такте 51, заставляющий верхний голос вступить чуть раньше сильной доли обостряет напряжение между голосами, придает теме особую выразительность, причудливость.

Указание *espressivo* в этом разделе сопоставляется с предшествующим *scherzoso*, благодаря чему изменяется не только характер музыки, но и темп – он становится чуть медленнее¹⁸⁰. В такте 53 прежний темп и характер середины возвращаются, несмотря на отсутствие указания *a tempo*.

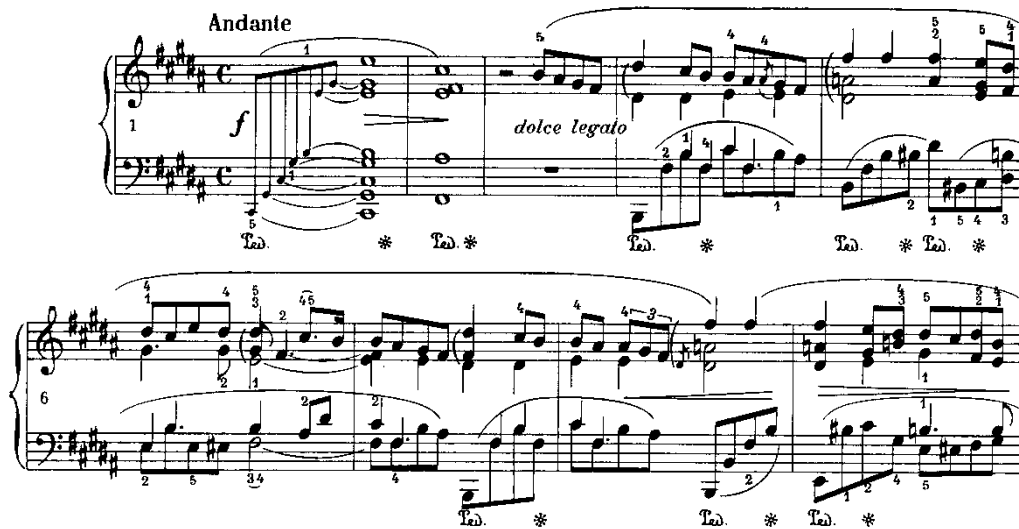
Tempo rubato может быть вызвано не только чередованием различных настроений и чувств. Связь определенных композиторских ремарок с этим приемом подтверждается словами самого Падеревского: «<...>каждый композитор, используя такие выражения как *espressivo*, *com molto sentimento*, *con passione*, *teneramente* и т.д. требует от исполнителя <...> определенного участия эмоции, а она исключает какую бы то ни было регулярность. *Tempo rubato* становится тогда незаменимым помощником»¹⁸¹.

¹⁸⁰ Связанное с указанием *espressivo* замедление темпа можно обнаружить и в сочинениях других композиторов, например у Бетховена: см. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины СПб, 2007. С. 285.

¹⁸¹ Цит. по: Стивенсон Р. Ук. соч. С. 72-73.

Полифоническая фактура в сочинениях Шопена также может быть исполнена с *tempo rubato*. Нотный текст в Ноктюрне *H-dur* содержит вертикальные лиги в партии правой руки, означающие арпеджио.

Пример 34. Ф. Шопен. Ноктюрн оп.62 №1, т.1-9



Они охватывают отдельные созвучия между сопрано и альтом или отдельные аккорды. Партия левой руки содержит элементы двухголосия. Лиги, означающие исполнение вертикали арпеджио, встречаются и там – например, в тактах, 10, 16 (см. пример 35).

Пример 35. Ф. Шопен. Ноктюрн оп.62 №1, т. 16-17



Падеревский в своем исполнении этого Ноктюрна арпеджирует созвучия чаще, чем указано автором, создавая сложный капризный узор из тем и подголосков. С помощью *tempo rubato* пианист выявляет диалог тенора и сопрано и альты и сопрано попеременно. Далее диалог время от времени возникает между тенором и басом в партии левой руки. В примере 35 октава *cis-cis* также «ломается» Падеревским. В 10-13 тактах Ноктюрна, когда мелодическое значение

альта усиливается, Падеревский с помощью арпеджато отчетливо отделяет альт от сопрано.

Пример 36. Ф. Шопен. Ноктюрн ор.62 №1, т.10-15



Характерно, что исполнитель не создает тембровой разницы между голосами, их звучание выровнено по звуковой краске и динамике. *Tempo rubato* становится единственным приемом, выявляющим полифонию в исполнении этой пьесы.

Разделение голосов с помощью *tempo rubato* можно услышать в записи Колыбельной Шопена. Второй голос, вплетающийся в повествование мелодии, опережает ее. При этом Падеревский, как и в предыдущем примере, не разделяет голоса какими-либо другими средствами кроме связанного *rubato*.

Пианист арпеджирует голоса, находящиеся не только в партии одной руки, но и разделенные между партиями. В середине *Си-мажорного* Ноктюрна, о котором уже шла речь, мелодия в исполнении Падеревского не совпадает с подголосками:

Пример 37. Ф. Шопен. Ноктюрн ор.62 №1, т.52-54



Вторгающийся в музыкальное повествование мотив *es-d-des* (в тактах 53 и 54) приходит к третьей доле такта раньше, чем тема в правой руке.

Падеревский в Chopin's compositions reveals polyphonic relief and in homophonic-harmonic texture. The waltz *As-dur*, set in sextuple, Paderewski conducts, «breaking» each interval. At this time the lower sound slightly precedes the upper.

Пример 38. Ф. Шопен. Вальс op.34 №1, т.17-20



Performing polyphonic fragments of Chopin's works, and also striving to polyphonize Chopin's texture Paderewski uses a minimum of means for creating relief of sound and expressiveness of voices. The main performing means here becomes the connected *tempo rubato*.

Let us consider the second, free type *tempo rubato* in piano compositions and Chopin's interpretations of Paderewski.

The tempo of the middle of Mazurka Op. 9 No. 3 of Paderewski then accelerates «under the influence of feelings», then slows down, lingers. The composer creates an emotionally mobile sketch, combining Schumann's impulsiveness and Chopin's intonational expressiveness.

Пример 39. И. Падеревский. Мазурка op.9 №3, т.50-70



Уже в первом разделе Краковяка op.5 №1 Падеревский выставляет множество указаний. Большинство из них ускоряют или замедляют движение: *sostenuto* в такте 5, *vivo e leggiero* в такте 7, *pesante* в такте 16, *rapido* в такте 21, *a tempo* в такте 23, *ritenuto* в такте 25, *piu lento* в такте 29, *agitato e poco crescendo* в такте 31, *giocoso* в такте 35, *ritenuto* в такте 44, *risoluto* в такте 45. Только лишь по этим указаниям можно живо представить себе драматургию сочинения.

Вальсы и мазурки Шопена в исполнении Падеревского насыщены ускорениями и замедлениями темпа. Эти изменения соответствуют образным переключениям в музыке. Правда, Падеревский нередко изменяет характер музыки и там, где Шопен этого не предусматривает. Так, в первом эпизоде Вальса *Es-dur* op.18 внезапно возникает *rallentando* (Пример 40).

Пример 40. Ф. Шопен. Большой блестящий вальс op.18, т.24-29



А в эпизоде Вальса *As-dur* op. 34 №1 с помощью *tempo rubato* и динамического переключения с *forte* на *piano* создается образный контраст между звеньями секвенции (такты 69-71 (см. Пример 10) звучат *sostenuto e piano*).

Мы вновь возвращаемся к тому, как Падеревский в сочинениях Шопена, и в своих собственных опусах, создает череду ярких романтических, театральных по характеру образов. Здесь, в отличие от интерпретации Мазурки *fis-moll*, важным средством их воплощения становится свободное *tempo rubato*.

В своем львовском выступлении, посвященном Шопену, Падеревский говорит об эмоциональных перепадах, свойственным чувствам поляков: «от радостного упоения до горького рыдания, от горделивых порывов до упадка духа часто отделяет нас один только шаг, одно мгновение ока. <...> Это врожденное свойство в сравнении с другими – сытыми, счастливыми народами, похожее

скорее на недуг. А если это недуг, то можно назвать его врожденной национальной а р и т м и е й»¹⁸².

В этих словах Падеревского более слышится политик, нежели музыкант. Было бы ошибочным считать внезапные эмоциональные переключения свойством одной лишь польской нации, проявившимся в польской культуре и, в частности, в музыке Шопена. Чередование различных, а иногда и совсем полярных эмоций характерно, например, для музыки Шумана, Скрябина. Падеревский, кстати, был одним из выдающихся интерпретаторов произведений немецкого романтика. В его звукозаписях сочинений Шопена иногда можно уловить шумановский дух.

Tempo rubato в игре Падеревского участвует в процессе становления фразы. Ускорение в начале или середине фразы и замедление в конце – прием, который часто используется пианистом в музыке Шопена. Этот прием находит отражение и в его собственной музыке, например в Мазурке op.9 №2.

Пример 41. И. Падеревский. Мазурка op.9 №2, т. 8-19



В Ноктюрне *B-dur* Падеревского *ritenuto* начинается за 3 такта до конца первого предложения. Темп *Andantino con moto* постепенно останавливается, романтическая взволнованность, присутствующая в нем стихает.

С помощью несвязанного *rubato* Падеревский создает подъем и спад напряжения во фразе. Такая фразировка вносит в исполнение Падеревского дух салонности.

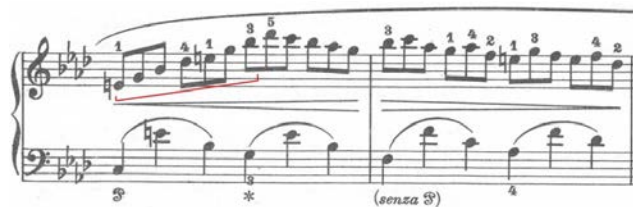
¹⁸² Цит. по: I.J. Paderewski Op.cit. S.4.

Интерпретация пианистом Этюда Шопена *As-dur* op. 25 как будто иллюстрирует приведенное высказывание Листа о шопеновском *rubato*. Постепенное ускорение едва ли не в каждой фразе оживляет фактуру, словно дуновение ветра. Его сменяет столь же плавное замедление, в ходе которого трепет шестнадцатых успокаивается.

Rubato здесь участвует в процессе формообразования. Движение, нарастающее во фразе на *accelerando*, приходит к указанному автором *appassionato* в 34-35 тактах, после чего следует длительный спад и постепенное замирание движения вплоть до конца пьесы.

Tempo rubato в исполнении Падеревского часто служит приемом, варьирующим фразу при повторении. Один из примеров такого варьирования можно найти в записи этюда Шопена *f-moll* op.25. Падеревский в последнем проведении темы расширяет ход по уменьшенному септаккорду, любуясь красотой фразы, подчеркивая ее выразительность.

Пример 42. Ф. Шопен.Этюд op.25 №2, т.7-8



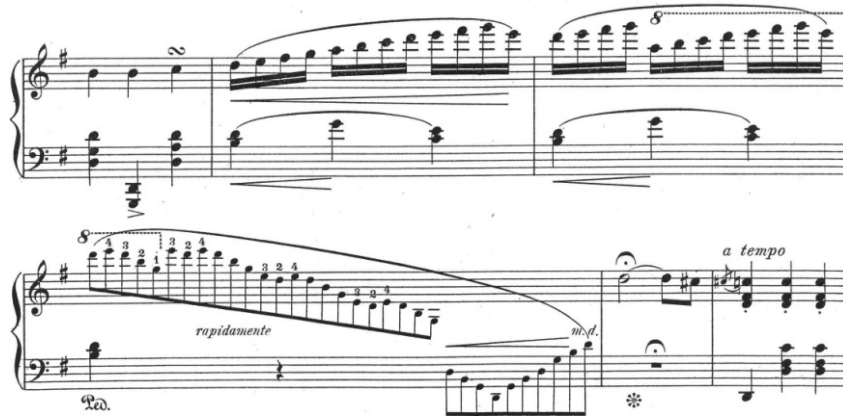
Импровизационное начало – неотъемлемая часть искусства Падеревского-пианиста, проявляется и в его сочинениях. Свободное *tempo rubato* неизменно сопровождает такие моменты. Падеревский учащает ритмическую пульсацию в завершении пассажей. Например, в пассаж, состоящий из квартолей, композитор перед ритмической остановкой добавляет квинтоль (см. Пример 17). Падеревский, добавляя лишний звук в пассаж, филирует его, то есть придает его вершине блеск, виртуозность:

Пример 43. И. Падеревский. Каприс-Вальс op.10 №5, т.55-58



В Менуэте Падеревского op.14 пассаж квартолями переходит в небольшую каденцию. Такие каденции – не редкость в сочинениях Падеревского. Часто их сопровождает авторская ремарка *rapidamente*.

Пример 44. И. Падеревский. Менуэт op.14 №1, т.31-36



Пассаж ровными шестнадцатыми разгоняется до каденции, как будто выходит из берегов. Затем темп сочинения возвращается к заданному в начале.

Приведенные особенности сочинений Падеревского объясняют факт пересочинения пианистом пассажей в произведениях Шопена. Такие примеры мы приводили, рассматривая случаи изменения Падеревским нотного текста Шопена. В вальсе *cis-moll* op. 64 №2 пианист вплетает виртуозный хроматический пассаж в восходящее движение восьмых. В заключении Этюда *f-moll* op. 25 он импровизирует небольшую каденцию. В Полонезе *As-dur* op. 53 пианист продлевает пассаж перед вступлением темы на одну октаву.

Все перечисленные эпизоды, в которые Падеревский вносит свое *rapidamente*, связаны со вспышками импровизационного начала в его игре.

Падеревский в своей статье не разделяет типы *tempo rubato*. Это дает основание М. Мищенко считать, что *tempo rubato* в представлении Падеревского является неким «единым-неделимым» феноменом, относится к «единой области ритма и темпа»¹⁸³. Применить эту идею к анализу звукозаписей Падеревского довольно сложно. «Сущность *tempo rubato* – пишет Падеревский – заключается в некотором пренебрежении заданным ритмом и скоростью движения»¹⁸⁴. Как мы

¹⁸³ См.: Мищенко М. Падеревский о *tempo rubato* // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана: сборник статей. Спб., 2011. С. 114.

¹⁸⁴ Цит. по: Мищенко М. Ук. соч. С. 114.

видим, пианист иногда варьирует ритмический рисунок сочинения, оставляя неизменным его темп, иногда варьирует темп, сохраняя ритм. Два типа *tempo rubato* в игре Падеревского могут дополнять друг друга, как в Мазурке *fis-moll*, или приходят на смену друг другу, как в последних тактах Ноктюрна *F-dur*. В конце концов, Падеревский не всегда применяет в своей игре прием *tempo rubato*.

Следует заключить, что пианист мастерски владел *tempo rubato* и искусно применял обе разновидности этого приема в зависимости от конкретной художественной ситуации. «Ритм – это жизнь» – отметил Падеревский в своем очерке.

В своих фортепианных сочинениях Падеревский иногда очень подробно выписывает агогическую нюансировку. Эти указания очень важны, поскольку они объясняют метроритмические отклонения в игре пианиста.

Агогические нюансы также являются отклонением от темпа. В отличие от свободного *tempo rubato*, охватывающего фразу, агогические нюансы применяются исполнителем к отдельному звуку или мотиву. Практически, они продлевают или сокращают звук. Композитор для обозначения продления звука может использовать знак агогического акцента: $\wedge$. Также агогические нюансы выражаются в нотной записи и другими обозначениями – знаками ферматы, tenuto, динамическим акцентом, указанием *ritenuto*.

Анализируя шопеновские звукозаписи Падеревского, мы уже отмечали, что иногда пианист останавливается на затакте к произведению, выдерживая его так, как если бы над ним стояла фермата. Остановку на затакте Падеревский делает в этюдах Шопена *f-moll* и *F-dur* из op.25, в ре-бемоль мажорном эпизоде Вальса *Es-dur* op.18. Такая затактовая фермата создает эффект непредсказуемости, импровизационности. Нельзя считать эти проявления исполнительской свободы случайностью, поскольку остановки на звуках в затакте встречаются и в собственных сочинениях Падеревского. В Элегии op.4 тема во вступлении осторожно, как бы нехотя выливается из повисшего затактового звука *фа*:

Пример 45. И. Падеревский. Элегия оп.4, т.1-4



Фермату и *ritenuto* на затактовом мотиве Падеревский пишет в побочной партии первой части Польской Фантазии. Мелодия в этом фрагменте останавливается, будто задерживая дыхание на пике эмоционального подъема.

Пример 46. Падеревский Польская Фантазия для фортепиано с оркестром оп.19, т.144-149



Замечательный пример проявления метроритмической свободы в исполнении Падеревского приводит Р. Стивенсон¹⁸⁵. Исследователь сопоставляет нотный текст Фантастического краковяка Падеревского с авторским исполнением и восхищается их несходством. Пассаж октавами, замыкающий лихую танцевальную тему, «застревает» в sforцандо на слабой доле. Чтобы сохранить временную протяженность такта, Падеревский сжимает следующий за пассажем мотив, который служит затактом к главной теме.

Пример 47. И. Падеревский. Фаантастический краковяк оп.14 №6, т.118-119



¹⁸⁵ См.: Стивенсон Р. ук. соч. С. 43.

Падеревский, исполняя динамический и агогический акценты на последних долях такта и последних звуках музыкального построения, воплощает агогику танца.

В вариации III из Вариаций op.16 №3 композитор ставит акцент над последней восьмой каждого такта. Такой, завершающий каждую фразу, «хлопок» придает этой вариации-польке национальную характерность.

Пример 48. И. Падеревский. Тема и вариации op.16 №3, т.49-52



В исполнении Падеревским Полонеза Шопена *A-dur* слышен уже не «хлопок», а «удар шпорами». Он возникает на последнюю восьмую заключительного такта в первом разделе, и в конце пьесы. Заключительный аккорд первого раздела продлевается, получая агогический акцент. При повторении этого раздела Падеревский добавляет к аккорду тоническую октаву в басу, за счет чего звучание кадансового оборота становится весомым, основательным.

Нередко Падеревский выписывает агогику в своих сочинениях, чтобы подчеркнуть выразительность мелодии. Композитор в пьесе «Песня любви» op.10 ставит знак *tenuto* на слабых долях темы, приостанавливая ее вкрадчивый шаг. Тема здесь появляется второй раз и звучит в более высокой тесситуре. Так, агогическая нюансировка служит средством варьирования музыкального построения при повторении.

Пример 49. И. Падеревский. «Песня любви» op.10 №2, т.9-15



С помощью агогической нюансировки Падеревский и в других сочинениях варьирует тему при повторении. В тему Сарабанды автор добавляет *tenuto* на вторую и третью доли. Благодаря этому, звучание мелодии, написанной в духе старинной сарабанды, получает романтический оттенок.

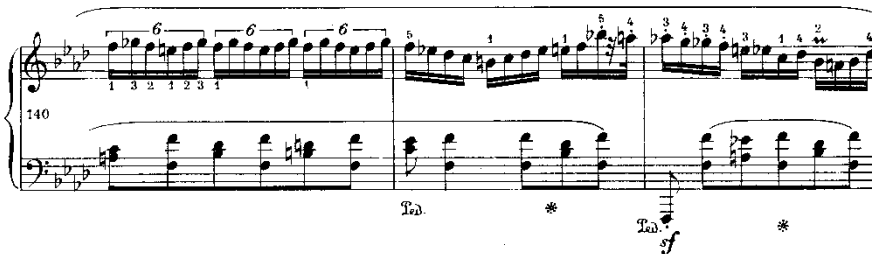
Пример 50. И. Падеревский. Сарабанда op.14 №2, т.1-8



Агогика в приведенном фрагменте может быть выражена исполнителем через связанное *tempo rubato*. Тогда, ровные восьмые в аккомпанементе будут немного опережать четверти в мелодии.

В своей игре Падеревский часто прибегает к агогической нюансировке, чтобы подчеркнуть выразительность мелодической линии. В лирическом эпизоде Полонеза Шопена op.53 пианист продолжает начатое автором ритмическое варьирование в плавном движении шестнадцатых (см. такт 141, Пример 51):

Пример 51. Ф. Шопен. Полонез op. 53, т.140-142



В такте 143 он продлевает предпоследнюю шестнадцатую и укорачивает последнюю. В следующем, 144 такте, Падеревский приостанавливается на звуке *си-бемоль*, первом в третьей группе шестнадцатых. Эти остановки на отдельных звуках вносят в мерное кружение шестнадцатых речевую выразительность.

Пример 52. Ф. Шопен. Полонез op. 53, т.143-145



Итак, какие же выводы о *tempo rubato* и агогике Падеревского в шопеновском репертуаре можно сделать на основании анализа собственных сочинений польского музыканта?

1. Падеревский переносит обозначения характера музыки и *tempo rubato* из собственных сочинений в свою интерпретацию произведений Шопена.

2. Падеревский придает шопеновской музыке салонность и сентиментальность, свойственные его собственным сочинениям.

3. Пианист разделяет голоса в полифонической фактуре путем опережения одного голоса другим. В этих случаях пианист не создает тембровой разницы между голосами.

4. Свободное *tempo rubato* является частью фразировки пианиста в пьесах Шопена.

5. В игре и фортепианных композициях Падеревского одинаково проявляется виртуозное начало. Оно выражается в ускорении пассажей, введении каденций.

6. Ферматы на затактах в шопеновских пьесах придают исполнению Падеревского импровизационность, свойственную и его собственным сочинениям.

7. Падеревский применяет в танцевальных пьесах Шопена агогические и динамические акценты, характерные для национальных польских танцев. Точно также в собственных сочинениях танцевальных жанров он ставит динамические акценты на слабых долях или последних звуках музыкального построения, тем самым продлевая их.

8. *Tempo rubato* и агогика в исполнении Падеревского могут служить средством варьирования музыкального материала при повторе, а также средством, вносящим разнообразие в ритмический рисунок произведений Шопена.

3.7. Педализация Падеревского

Несовершенное качество записей Падеревского, к сожалению, не позволяет с уверенностью различить все приемы педализации, которыми, возможно, пользовался пианист. Конечно, это не относится к приемам прямой и запаздывающей педали, применение которых в записях Маэстро вполне возможно уловить на слух. Предположительно, Падеревский использовал также очищающую (Полонез *es-moll*, такт 89) и постепенно снимаемую педаль (Баллада *As-dur*, такты 26-33). В основном в произведениях Шопена педаль применяется пианистом в фактурной функции, соединяя регистры, дополняя, как бы дорисовывая нотный текст¹⁸⁶. Колористическое ее применение, хотя и намного реже, но также можно обнаружить в шопеновских записях Падеревского (Полонез *As-dur*, такты 85-119).

Педализация Шопена обозначена в его рукописях достаточно тщательно и даже детально¹⁸⁷. Композитор гораздо чаще указывал в тексте прямую педаль, чем запаздывающую, но подчас последняя отвергалась редакторами и заменялась прямой¹⁸⁸. Падеревский, играя произведения Шопена, часто вместо прямой педали, указанной в нотном тексте, применяет запаздывающую. Нередко, исполняя прямую педаль, пианист не выдерживает ее протяженности, предусмотренной Шопеном, и берет педаль дважды в то время, когда автор пишет одну педаль. Падеревский как будто боится педальных указаний Шопена, пытается перестраховаться, избежать чересчур густого или наоборот, излишне сухого звучания рояля. А может быть, он приспособливает свою педализацию к современным ему сценическим условиям и к новым роялям, отличным от шопеновских? Возможно, Падеревский часто обращаясь к приему запаздывающей

¹⁸⁶ О функциях и приемах педализации см. Корыхалова Н.П. За вторым роялем. СПб, 2006. С. 208-239.

¹⁸⁷ См. примечание к полному собранию сочинений Шопена под ред. Падеревского. Краков, 1969.

¹⁸⁸ Пример одной из таких замен приводит Н.П. Корыхалова в кн. За вторым роялем. СПб, 2006. С. 217.

педали, продолжает исполнительскую традицию Антона Рубинштейна, который, по мнению М. Розенталя, положил начало его использованию¹⁸⁹.

Педаля в записях Падеревского как будто не слышна. Она не вызывает того удивления, которое рождают педальные эффекты, слетающие с пластинок Бузони или Михаловского¹⁹⁰. Редкий пример смелой педализации мы найдем в коде Колыбельной, записанной Падеревским в 1922 году, где *до-бемоль*, взятый на педали и звучащий сквозь фигурации в правой руке, только через несколько тактов разрешается в *си-бемоль* на новой педали.

Надо отметить, что отношение к педали в «послепрезидентском» периоде творчества Падеревского изменилось в сторону более свободного ее использования, в отличие от записей 1911, 1912 и 1917 годов, где педализация легка, практически незаметна, гибко реагирует на изменения характера и фактуры.

Падеревский как пианист, безусловно, принадлежит к исполнительской культуре XIX века. Об этом позволяет судить целый ряд признаков: в первую очередь – это построение его концертных программ. Следует назвать и его пианистическое обучение, включавшее в качестве обязательных этапов игру упражнений и этюдов Черни. Об этом же говорит его отношение к нотному тексту, допускающее сознательное привнесение виртуозных пассажей, октавных удвоений, ритмических фигур. Интонирование Падеревским сочинений Шопена можно назвать салонным: пианист использовал прием несовпадения рук, прибегал к частому арпеджированию аккордов, к выявлению неожиданных подголосков в средних голосах фортепианной фактуры. Гибкая изысканная агогика являлась важнейшей составляющей исполнения Падеревского.

¹⁸⁹ См. Корыхалова Н.П. Ук. соч. С. 218.

¹⁹⁰ Кстати, А. Михаловский играя Шопена, исполняет авторскую педаль гораздо чаще, чем Падеревский, что нередко приводит к довольно свежим звуковым эффектам.

Падеревский как интерпретатор музыки Шопена создает новый для польской шопенианы стилистический мир. Его Шопен смел, мужественен, искренен, но и не лишен салонного обаяния. Шопен Падеревского гармоничен, естественен. Именно это сочетание масштабности, проникновенности, виртуозности и салонности в шопеновских интерпретациях отличают Падеревского от польских пианистов-современников: А. Михаловского, Р. Кочальского, М. Розенталя, Л. Годовского. В своей игре польский мастер во многом продолжает традиции Антона Рубинштейна.

С именем Падеревского связана вторая важнейшая ветвь польского пианизма. С пианистами «шопеновской» ветви Падеревского сближает специфика применения *rubato*, трактовка динамики в шопеновских пьесах, характер интонирования.

Глава 4**И.Я. ПАДЕРЕВСКИЙ – РЕДАКТОР**

Редактирование сочинений Шопена связано со специфическими трудностями. Редактор, как известно, сталкивается здесь не с одним, а с несколькими оригинальными источниками¹⁹¹. Рукописи автора, автографы, сделанные друзьями Шопена, прижизненные издания – французское, английское, немецкое во многом расходятся. Существуют варианты нотного текста, которые Шопен вписывал от руки в нотные экземпляры учеников.

На основе всех этих материалов после смерти композитора создавались многочисленные редакции. Наиболее значительные из них: редакция Т. Телефсена (Париж, 1860), первое полное издание Ф. Стелловского (С-Петербург, 1861), полное издание Гебетнера и Вольфа (Варшава, 1863), редакция К. Клиндворта (Москва, 1873-1876), Г. Шольца (Лейпциг, 1879), К. Микули (Лейпциг, 1879), полное критическое издание Брейткопфа и Гертеля под редакцией В. Баргиеля, Й. Брамса, Ф. Листа, К. Рейнеке, Э. Рудорфа и О. Франкомма (Лейпциг, 1878-1880), редакция Я. Клечиньского (Варшава, 1882), Р. Пюньо (Вена, 1900), А. Корто (Париж, 1915-1930), К. Дебюсси (Париж, 1915), И. Фридмана (Лейпциг, 1929), Оксфордское издание под редакцией Э. Ганша (Лондон-Нью-Йорк-Лейпциг, 1932).

Основанный в 1934 году в Варшаве институт Фридерика Шопена, желая внести ясность в многоголосицу редакций, предпринял новое издание сочинений композитора. Издание было полным и имело научно-критическую направленность. Для работы над ним было собрано большое количество рукописей и авторизованных копий, ставших текстологической основой. И. Падеревский в 1936 году возглавил редакционную коллегию. В нее также вошли музыковед Людвиг Бронарский и пианист, профессор Варшавской

¹⁹¹ Об особенностях редактирования сочинений Шопена см.: Часовитин Д. К проблеме редактирования сочинений Шопена // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана: сборник статей. СПб., 2011. С. 124-149.

консерватории Юзеф Турчиньский. До 1938 года в коллегии работала музыковед Бронислава Капрулиан-Вуйчик. Издание выходило с 1949 по 1960 год и состояло из двадцати одного тома.

На сегодняшний день Полное собрание сочинений Шопена под редакцией Падеревского является одним из самых популярных изданий. Его тираж насчитывает десятки миллионов экземпляров, а комментарии к нему вышли на восьми языках. Между тем, отношение к этой редакции в музыкантской среде неоднозначно. Некоторые музыканты, например, Д. Башкиров, Е. Стерчиньский, и др. не принимают редакцию и уверены, что она искажает намерения Шопена. Для многих музыкантов она – напротив, – была и остается одной из самых авторитетных. Так считает, выражая мнение пианистов своего поколения, одна из старейших профессоров Варшавской Академии Музыки Регина Смендзянка¹⁹². Играть Шопена по редакции Падеревского советует также профессор Эльжбета Тарнавская. Последняя отмечает, однако, что у современных пианистов есть возможность сравнения и выбора между редакциями¹⁹³.

Яков Мильштейн в своем очерке об изданиях сочинений Шопена перечисляет достоинства и недостатки редакции Падеревского¹⁹⁴. Положительные стороны издания он видит в следующем:

1. Учтены достоинства редакций Телефсена, Микули, Клиндворта, Бруньоли, критического издания Брейткопфа и Гертеля, Оксфордского издания.
2. Каждый том снабжен текстологическими комментариями. Они содержат подробный разбор вариантов встречающихся в разных изданиях.
3. Первостепенное значение редакторы придают автографу сочинения.
4. Издание содержит статью редакционного комитета с важными исполнительскими замечаниями, в частности, о правильном исполнении мелизмов.
5. Редакторы приводят аппликатуру Шопена.

¹⁹² См.: Smendzianka R. Op.cit. S.4.

¹⁹³ Из личной беседы с Э. Тарнавской. Варшава, 21.05.2011.

¹⁹⁴ См.: Мильштейн Я.И. К истории изданий сочинений Шопена // Очерки о Шопене. М., 1987. С 102-104.

6. Оговорены поправки в авторской фразировке, динамике, агогике, педализации.

Хотелось бы назвать и другие плюсы этой редакции. Хотя они и менее значительны, но также имеют практическое значение для работы исполнителя. Это нумерация тактов и просторное, визуально удобное расположение нотного текста.

Издание, по мнению Мильштейна, не лишено также явных недостатков. Среди них:

1. Безосновательные энгармонические замены.
2. Неудобство аппликатуры редакторов, которая к тому же не везде выдержана в Chopin'sком духе.
3. Изменение авторской фразировки.
4. Недостаточная обоснованность предпочитаемых вариантов нотного текста.
5. Явные ошибки.

Одной из таких ошибок, очевидно, следует назвать положение знака репризы в первой части сонаты *b-moll*. При повторе экспозиции редакторы предлагают пропустить вступление и перейти сразу к теме главной партии. Вряд ли можно согласиться с таким грубым в гармоническом отношении переходом между разделами.

В отношении энгармонической записи мнение Мильштейна также справедливо. В качестве примера приведем фрагмент из Четвертого скерцо.

Пример 1. Ф. Шопен. Скерцо оп.54, т.142-171



Редакторы поясняют, что в рукописи, а также прижизненных изданиях смена знаков происходит восемью тактами позже. «Мы переместили эту замену – объясняется в комментариях, – желая подчеркнуть, что в такте 153 начинается новая часть произведения»¹⁹⁵.

Однако, вариант записи, от которого отказались редакторы больше соответствует характеру сочинения. Замена диэзов на бемоли перед вступлением темы внезапно создает новое освещение, новый тональный колорит уже знакомого музыкального материала. Неожиданное sforцандо в басу сразу же, без подготовки переключает эмоциональный настрой музыки. Вариант, принятый редакторами, снижает игровой тонус сочинения.

Остальные недостатки, на которые указывает Мильштейн, не так очевидны. В числе слабых мест издания, которые обсуждаются польскими исследователями¹⁹⁶ можно назвать:

¹⁹⁵ Цит. по: Шопен Ф. Полное собрание сочинений под редакцией И. Падеревского, Л. Бронарского, Ю. Турчиньского. Краков, 1969. С. 96.

¹⁹⁶ См.: Szczepański R. Paderewski jako wzdawca dzieł Chopina. Praca redakcyjna nad wydaniem „Dzieł Wszystkich” i „The Century Library of Music” // Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego : материалы научной конференции. Kraków, 1991 S.109.

1. Недостаточное количество привлеченных к работе источников.
2. Отсутствие иерархии аутентичности приводимых источников.
3. Отсутствие разделения между авторскими и редакторскими указаниями.

Ян Экер считает, что издание при всех достоинствах носит отпечаток «великой индивидуальности Падеревского» и отражает его интерпретацию сочинений Шопена¹⁹⁷.

Несовершенства редакции Падеревского побудили общество имени Фридерика Шопена к подготовке нового научно-критического издания. Первый из тридцати пяти томов Национального издания сочинений Шопена под редакцией Яна Экера был выпущен в 1967 году. Редакция Экера стала противопоставляться редакции Падеревского и приобрела много сторонников.

Справедливую оценку мировой редакторской шопениане дает Я. Мильштейн: «Вот уже более ста лет [а сейчас уже более двухсот – С.З.] рядом с подлинным шопеновским текстом живет и обретает разные очертания его «тень» – различные редакции. Хотя и не в одинаковой степени, эти редакции отражают определенные художественные направления. Каждое поколение, каждая пианистическая школа смотрит на Шопена сквозь призму собственных убеждений, оценивает или, вернее, переоценивает его наследие согласно эстетическим законам своего времени. Шопен становится современником тех, кто его слушает, исполняет и редактирует»¹⁹⁸.

4.1. Работа Падеревского в редакционной коллегии полного собрания сочинений Шопена

Редакция Падеревского интересует нас, прежде всего, как художественный феномен, отражающий исполнительский стиль Падеревского и его взгляды на интерпретацию музыки Шопена. Но можно ли увидеть, рассмотреть стиль

¹⁹⁷ См.: Eker J. Wstęp do Narodowego Wydania Dziel Chopina. Цит. по: Szczepański R. Op.cit. S.109.

¹⁹⁸ Цит. по: Мильштейн Я. Ук. соч. С.106-107.

польского пианиста в этой редакции? Так ли значительна была роль Падеревского в редактировании Полного собрания?

«Вклад Падеревского в обработку отдельных пьес – пишет польский исследователь, Ян Попис, – был немалый. Падеревский вносил свои исполнительские указания. Главным образом, это была аппликатура. Полное собрание сочинений Шопена – как бы «кодекс», графическое выражение шопеновского стиля Падеревского, который он передавал ученикам в *Rion-Bosson* и миллионам музыкантов, верным в своей работе изданию Падеревского»¹⁹⁹. Неужели одни лишь аппликатурные указания могут составить «кодекс» стиля?

Обратимся к статье другого польского музыковеда, Рафала Штепаньского, – «Падеревский как издатель сочинений Шопена»²⁰⁰.

Исследователь подробно описывает работу редакционной коллегии. Первоначально, по задумке Б. Кепрулиан-Вуйчик, редакторы готовили издание двух версий Полного собрания: одна содержала только источники (уртекст) сочинений, вторая – их обработки. Обработки уртекста должны были преследовать образовательные цели – содержать информацию о сочинении, о местонахождении рукописи, исполнительские указания современных пианистов - интерпретаторов Шопена. Ожидалось, что этот вариант редакции станет «манифестом» польского шопеновского стиля. После смерти Б. Кепрулиан-Вуйчик в 1938 году решено было осуществить только одно издание – редакторскую обработку рукописей, копий автографов и первых изданий.

Беспрецедентным в истории шопеноведения было количество собранных материалов – источников и их фотокопий. Они стекались в институт Фридерика Шопена из частных европейских и американских коллекций. Была приобретена, например, фотокопия Баллады *As-dur*, рукопись которой находилась в частной коллекции, а также репродукции сонат ор. 35 и 58, Скерцо ор.31, автографы которых хранились в коллекции Брейткопфа. Возникали и решались проблемы

¹⁹⁹ Цит. по: Popis J. Szkola Paderewskiego // Czekaj Haag K.R. Ignacy Jan Paderewski. Z panteonu wielkich Polaków. Bazylea-Kraków-Warszawa, 2010. S. 77-78.

²⁰⁰ См.: *Szczepański R.* Op. cit. S.96-110.

определения версии рукописного текста. Материалы для издания собирались институтом вплоть до 1939 года. Занимался этим, в основном, Ю. Турчиньский.

Ответственность за обработку текста лежала, главным образом, на Л. Бронарском. Автор капитального научного труда «Гармония Шопена», изданного в Варшаве в 1935 году, именно Бронарский исправлял шопеновскую гармоническую орфографию.

Совместная работа редакционной коллегии выглядела так: Ю. Турчиньский и Л. Бронарский регулярно приезжали в *Rion-Bosson* и представляли Падеревскому разные варианты сочинения. После подробного рассмотрения каждого из них, Падеревский решал – какой вариант будет в основном тексте издания, а какие пойдут в комментарии. Затем, выбранный вариант обсуждался редакторами подробно. Из переписки Турчиньского с секретарем Падеревского, С. Стрекачом видно, что пан Президент занимался ревизией подготовленных материалов, то есть, выполнял функцию последней инстанции. Без его подписи институт Фридерика Шопена не принимал к печати редакторские версии сочинений.

В марте 1940 года работа над редакцией была окончена. Институт получил от Падеревского письмо следующего содержания: «Свидетельствую, что редакция оригинальных текстов Шопена на основе рукописей и первых изданий для Института Фридерика Шопена и Варшаве полностью завершена мною в сотрудничестве с господами Ю. Турчиньским и Л. Бронарским и я эту редакцию утверждаю. *Rion-Bosson*, 15 марта 1940. И.Я. Падеревский»²⁰¹.

4.2. Указания, привнесенные Падеревским в нотный текст сочинений Шопена

В архиве музея имени Фридерика Шопена (*Warszawa, Okólnik*, 1) хранятся экземпляры издания Э.Ганша с карандашными пометками членов редакционной коллегии Полного собрания. Считается, что эти материалы были рабочими

²⁰¹ Цит. по: *Popis J.* Op. cit. S.77.

экземплярами издания – туда вносились принятые варианты нотной орфографии, динамические, артикуляционные указания, фразировочные лиги, аппликатура, педализация. Пометки редакторов различаются по цвету: Падеревский вносил указания красным карандашом, Турчинский и Бронарский – черным и зеленым (в балладах – синим). Указаний, принадлежавших Падеревскому, было немало. Они относились, в основном, к аппликатуре, в меньшей степени, к фразировке и педализации.

К сожалению, эти уникальные материалы не сохранились в полном объеме. Работу редакционной коллегии сегодня можно проследить по экземплярам шопеновских ноктюрнов, рондо, скерцо, полонезов, Фантазии *f-moll*, Колыбельной. Кроме того, сохранилось четыре корректуры баллад, но, – согласно аннотации Музея – только с пометками Турчинского и Бронарского.

Серьезную исследовательскую работу с этими материалами провел польский музыковед Рафал Штепаньский. Результатом исследования стала уже названная статья: «Paderewski jako wzdawca dzieł Chopina». В ходе работы над диссертацией мною также изучались рабочие экземпляры издания и рукописи собственных сочинений И.Падеревского, благодаря чему оказалось возможным пройти тем путем, которым следовал польский ученый. Некоторые выводы статьи оказались спорными, что, однако, не умаляет большого значения этого исследования. Дискуссию об авторстве карандашных пометок представляется возможным вынести за рамки настоящей работы.

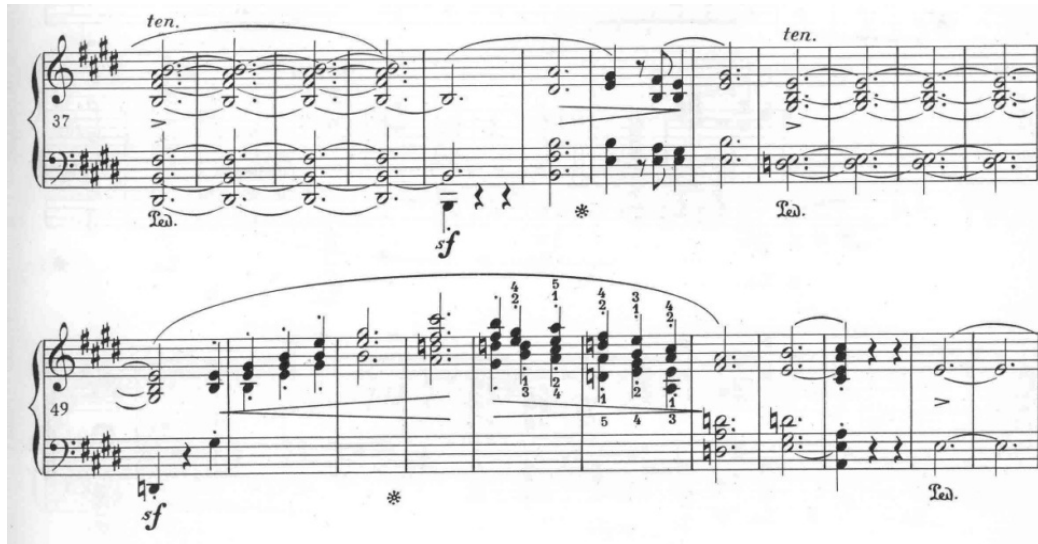
Подробно изучив архивные материалы и сравнив написание цифр и лиг с рукописями собственных сочинений Падеревского, Р. Штепаньский сделал вывод, что участие Падеревского в редактировании Полного собрания было избирательным. Ему принадлежат далеко не все редакторские указания. Даже аппликатура, как считается, принадлежащая Падеревскому, не везде написана его рукой.

Среди указаний, действительно принадлежащих Падеревскому, в существующем издании следует назвать аппликатуру в этюдах. Этюды Шопена – единственный том издания, в котором после статьи от редакционной коллегии

помещено примечание: «Аппликатура Шопена обозначена прямым шифром, а Падеревского – курсивным».

В качестве примера артикуляции Падеревского в существующем издании, вслед за Р.Штепаньским, приведем в пример лигу в тактах 48-49 Скерцо *E-dur*.

Пример 2. Ф. Шопен. Скерцо op.54, т.37-59



Аккорд в партии правой руки (такт 49) не повторяется вместе с басом. На полях рабочего экземпляра рукой Турчиньского выписан комментарий: «Корто не соединяет», а затем – «И.П. соединяет».

Профессор Э. Тарнавская считает выгодным отличием издания Падеревского отсутствие повторов некоторых одинаковых звуков и аккордов, идущих один за другим²⁰². Возможно, и в других подобных случаях лиги действительно принадлежат Падеревскому.

Добавим также, что Рондо *F-dur* и Ноктюрн op.9 №1 содержат фразировочные лиги, внесенные в рабочий экземпляр красным карандашом Падеревского. Эти указания можно найти в существующем издании.

Интересно, что авторство некоторых пометок указано на полях. Приведем еще несколько примеров:

- в Скерцо *b-moll* op. 31. Такт 309 содержит разные варианты аппликатуры, один из них обведен и подписан на полях инициалами «И.П.». Этот вариант не использован в издании.

²⁰² Из личной беседы с Э. Тарнавской. Варшава, 21.05.2011.

- в Полонезе *fis-moll* op.44 рядом с аппликатурой в тактах 9-10 находится пометка Турчиньского «Пальцы п. Президента?». Этот вариант аппликатуры также не нашел отражения в тексте Полного собрания.

- в Колыбельной *Des-dur* op. 57 одна из аппликатурных версий вызвала сомнения Турчиньского. Редактор обвел спорный, по его мнению, вариант и надписал «П. През.?». В издание была включена аппликатура Турчиньского, внесенная его рукой в рабочий экземпляр²⁰³.

- в Полонезе *As-dur* op.53 такт 62 содержит две дополнительные «мелкие» ноты – выход из трели – написанные красным карандашом. Этот такт обведен черным карандашом и подписан: «П. През.». Расшифровка завершения трели также не вошла в издание.

- в предпоследнем такте Ноктюрна *H-dur* op.62 №1 мелодическая реплика из четырех шестнадцатых обведена и подписана: «п. През. без педали». Данного педального решения Падеревского нет в издании Ноктюрна.

Возможно, комментарии на полях говорят о том, что Маэстро, в отдельных случаях, не записывал, а диктовал свой вариант редакторам. Основная часть указаний Падеревского не подписана специально.

Как видно из сравнения рабочих экземпляров с изданием, указания Падеревского использовались его коллегами избирательно и отразились в тексте Полного собрания неравномерно. Далеко не все варианты аппликатуры, предложенные Падеревским, были приняты и опубликованы. Возможно, рабочие экземпляры проходили доработку уже после смерти Падеревского. Получается, что роль «последней инстанции» все-таки выполнял Ю. Турчиньский.

Рабочие экземпляры редакции Падеревского, на наш взгляд, требуют дальнейшего изучения, а в первую очередь, почерковедческой экспертизы. Различие почерка, которым написаны цифры – указания аппликатуры – не всегда соответствуют различию цветов, красного и черного.

В рабочих экземплярах можно различить три характерных почерка. Первый, *летучий*, с характерным устремленным вверх хвостиком цифры 5, эскизным

²⁰³ См.: Szczepański R. Op. cit. S.106.

написанием двойки (почти как «z»), единицей в виде палочки, – вероятно, принадлежит Падеревскому²⁰⁴. В экземпляре Рондо мы видим пометки, внесенные красным карандашом и только этим *летучим* почерком. Подпись Падеревского на титульном листе не оставляет сомнений в авторстве указаний.

Летучий почерк в других экземплярах не всегда соответствует красному цвету, а иногда встречается среди «черных» пометок. Очевидно, Падеревский иногда писал и черным карандашом. Его рука появляется даже в первой корректуре баллад (вопреки аннотации Музея!).

Большая часть «черных» пометок выполнена *аккуратным* почерком Турчиньского. Его «перу» принадлежит гораздо больше аппликатурных указаний, чем руке Падеревского (во всех экземплярах, кроме Рондо). Почерк Турчиньского можно узнать и в «красных» знаках, особенно, когда красный и черный цвета соседствуют.

Приземистый плотный почерк Бронарского, как правило, везде соответствует зеленому карандашу. Но именно этим почерком (на этот раз черным) выписан прокомментированный на полях аппликатурный вариант в скерцо *b-moll*, принадлежащий Падеревскому.

Расхождения между изданием и исполнительским вариантом Падеревского, зафиксированным в звукозаписи его игры несомненны. Как показывает анализ, в исполнении Падеревского часто звучит вариант нотного текста, ритмического рисунка пьесы отличающийся от графического варианта, изданного под его редакцией. Отличаются также динамика (а иногда и динамический план – см. анализ этюда *gis-moll* op.25) и фразировка.

Таким образом, издание Падеревского не дает нам представления об исполнительском стиле польского пианиста. Стремясь очистить сочинения Шопена от искажений, Ю. Турчиньский и Л. Бронарский, попытались оградить свое издание от излишнего влияния индивидуальности Падеревского. В результате, они отразили в значительно большей мере, чем стиль Падеревского,

²⁰⁴ К такому выводу можно прийти, сравнивая написание цифр в рабочих экземплярах с рукописями произведений И.Падеревского.

свой собственный взгляд на исполнение Шопена. Неравномерно распределенные в издании аппликатурные указания и отдельные лиги, принадлежащие Падеревскому, не могут свидетельствовать о его стиле. Таких указаний явно недостаточно для того, чтобы считать издание «кодексом» стиля пианиста.

Тем не менее, подлинные указания Падеревского в Полном собрании сочинений Шопена, вызывают большой интерес. Они добавляют важные штрихи к картине шопеновского стиля Маэстро.

4.3 Аппликатурные принципы Падеревского

Аппликатура редакторов Полного собрания, по мнению Я. Мильштейна, не всегда выдержана в шопеновском духе. Этого нельзя сказать о подлинной аппликатуре Падеревского. Последняя, безусловно, основана на шопеновских принципах²⁰⁵.

Падеревский, как и Шопен, придавал первостепенное значение не столько пальцевой ровности, необходимой для передачи музыки классического стиля, сколько индивидуальному своеобразию каждого пальца, раскрывавшему всю полноту звучания романтической фортепианной музыки. Чередую пальцы на одном звуке, Падеревский добивается выразительного интонирования в этюде Шопена №3 *E-dur*.

В другом этюде, №11 *Es-dur*, в тактах 1 и 2 редактор предлагает брать каждый звук b^2 в правой руке то третьим, то четвертым пальцем.

Пример 3. Ф. Шопен. Этюд op.10 №11, т.1-3

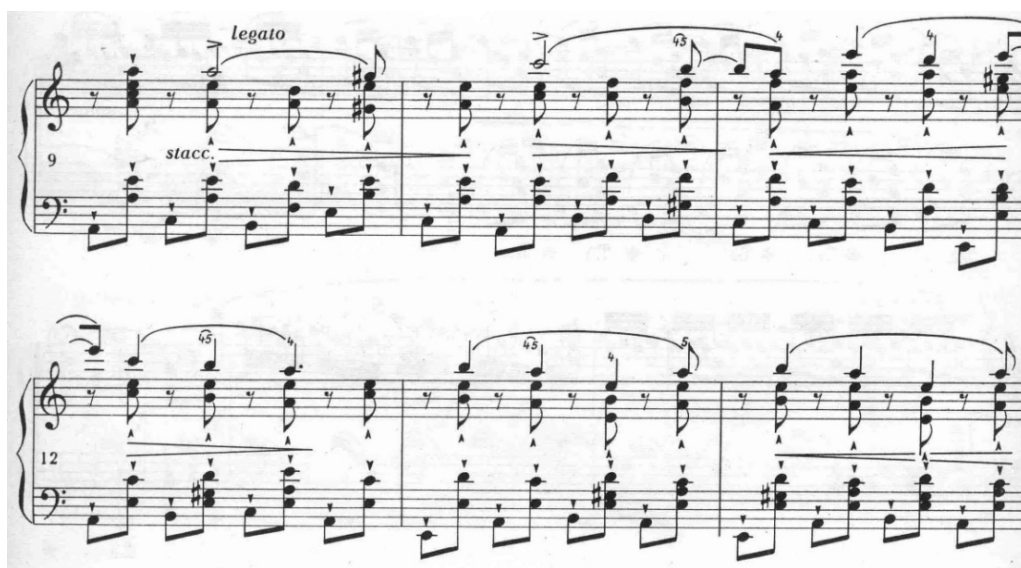


²⁰⁵ Об аппликатурных принципах Шопена см.: Мильштейн Я.И. Советы Шопена пианистам // Очерки о Шопене. М., 1987. С.45-48.

Благодаря этому фраза звучит рельефно. Затактовый звук b^2 дважды, и в первой и во второй фразе исполняется крепким третьим пальцем и тем самым получает энергетический посыл. Проникновенно звучит продолжение фразы. На следующий звук b^2 приходится уже четвертый палец.

Падеревский, следуя шопеновской традиции, уделяет особое внимание исполнению мелодии *legato*. Беззвучная подмена пальцев на одном звуке для сохранения *legato* применяется Падеревским в этюдах №16 *a-moll* и №17 *e-moll*.

Пример 4. Ф. Шопен. Этюд ор.25 №4, т.9-14



Пример 5. Ф. Шопен. Этюд ор.25 №5, т.29-39



Прием, к которому обращался Шопен, – переключивание третьего пальца через четвертый, Падеревский использует в этюде *Des-dur* №26. Тем самым редактор обеспечивает *legato* в мелодии.

Пример 6. Ф. Шопен. Из Трех новых этюдов. Этюд №2, т.1-11



Еще одну особенность шопеновской аппликатуры – первый палец на черной клавише – нередко можно встретить в редакции Падеревского.

Пример 7. Ф. Шопен. Этюд ор.25 №7, т.7-9



Аппликатура, при которой первый палец оказывается на звуке *dis* – стилистически верная. У Шопена первый палец часто появляется на черной клавише перед или после смены позиции.

Пример 8. Ф. Шопен. Этюд ор.25 №11, т. 17-18



Пример 9. Ф. Шопен. Этюд ор.10 №12, т.30-33



Иногда Падеревский доверяет мелодический ход в левой руке одному первому пальцу. Здесь редактор по-прежнему остается в рамках шопеновского аппликатурного стиля.

Пример 10. Ф. Шопен. Этюд ор.10 №5, т.45-48



Этот излюбленный Шопеном прием (см. авторскую аппликутуру в этюдах №18 *gis-moll*, №25 *f-moll*, №26 *Des-dur*) едва ли можно встретить в собственных сочинениях Падеревского.

Не пренебрегает Падеревский-редактор и скольжением первого пальца с черной клавиши на белую.

Пример 11. Ф. Шопен. Этюд ор.10 №8, т. 46



Пример 12. Ф. Шопен. Из Трех новых этюдов. Этюд №3, т.9-12



Шопен в поисках нужной аппликатуры прибегал к различным вариантам обратных позиций, например таких, при которых первый палец подкладывается под второй. Среди редакторских аппликатурных указаний Падеревского обратные позиции не редкость. Один из примеров тонко найденной Падеревским аппликатуры – начало этюда №14 *f-moll*, где каждый звук с берется первым пальцем.

Пример 13. Ф. Шопен. Этюд op.25 №2, т.1-3



Возможно, на выбор Падеревским аппликатуры в этом фрагменте повлияла идея Антона Рубинштейна (см. о влиянии Рубинштейна на Падеревского в главе 2). Русский пианист, исполняя этот этюд, слегка акцентировал каждую первую ноту каждой триоли в правой руке. Он считал, что очень важно здесь сохранить размер пьесы – $\frac{4}{4}$, не превращать его в $\frac{6}{4}$ ²⁰⁶.

Как мы видим, Падеревский-редактор чутко следует аппликатурным принципам Шопена. Это позволяет говорить о глубоком знании пианистом шопеновского стиля.

Аппликатура Падеревского в его собственных сочинениях более рациональна, чем изобретательна. Она не так изысканна и оригинальна, как

²⁰⁶ См.: Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. Т.3. М., 1986. С. 193.

шопеновская. Ее отличает практичность. Аппликатура ориентирована на максимальный комфорт концертного исполнителя.

В следующем примере из Каприса-вальса Падеревского op.10№5 варьирование аппликатуры вносит разнообразие в звучание пассажа (см. пример 43 в главе III).

Один и тот же мелодический ход, *g-as-s-b-es*², сначала детализируется – распадается на два мотива: *g-as* и *a-b-es*, а затем объединяется одной аппликатурной позицией. Такая аппликатура позволяет выразительно проинтонировать пассаж, и в то же время удобна, практична.

В собственных сочинениях Падеревского мелодические обороты в объеме секунды могут быть исполнены не всегда только соседними пальцами, но и с пропуском одного или двух пальцев. Это – одна из аппликатурных особенностей музыки романтического стиля. Такая аппликатура придает руке наибольшую устойчивость. Один из примеров – в каденционном пассаже из Каприса-вальса Падеревского.

Пример 14. И. Падеревский. Каприс-вальс op.10 №5, т.75



Пропуск пальцев в восходящем движении может заполняться в движении нисходящем. Удобство здесь состоит в том, что на одну и ту же предшествующую вершине и следующую за ней клавишу попадают разные пальцы. При такой аппликатуре морденты и фрагменты пассажей, включающих мордент в качестве своего элемента, получаются автоматически.

Пример 15. И. Падеревский. Фантастический краковяк op.14 №6, т.135-140



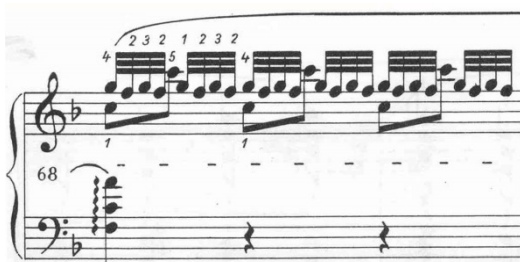
Над мордентами в начале Мазурки Шопена *h-moll* op. 33 №4 Падеревский указывает именно такую аппликатуру²⁰⁷.

Пример 16. Ф. Шопен. Мазурка op. 33 №4, т.1-4



В этюдах Шопена Падеревский также предлагает чередовать пальцы, при возвращении на главную ноту мордента или трели. Приведем редакторское аппликатурное решение в трели перед пассажем, завершающим этюд №15 *F-dur*.

Пример 17. Ф. Шопен. Этюд op. 25 №3, т.68



А в этюде №4 *cis-moll* (такт 41) аппликатура Падеревского обеспечивает пластичность и виртуозность в исполнении фразы.

²⁰⁷ Р. Штепаньский считает подлинной аппликатурой Падеревского пальцы в тактах 1-4 Мазурки *h-moll* op. 33 №4. Мне не удалось найти источник, на основании которого исследователь приходит к такому заключению, но, нельзя не согласиться, что данный пример является характерным для аппликатуры Падеревского.

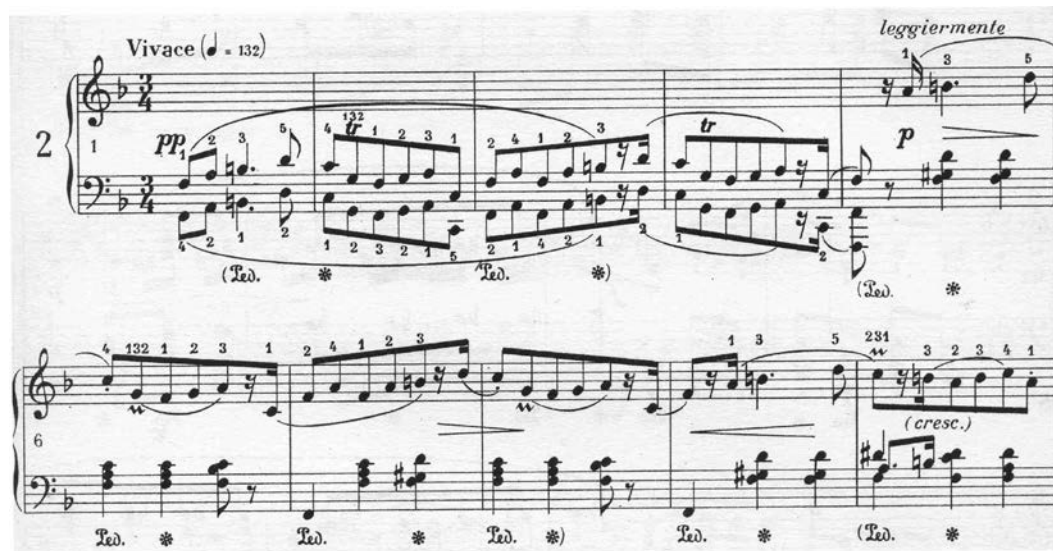
Пример 18. Ф. Шопен. Этюд оп.10 №4, т.40-41



Слабый четвертый палец при возвращении на *dis*² меняется на сильный третий. Сильные пальцы, благодаря этой замене раньше включаются в исполнение такого технически сложного мелодического оборота-пассажа.

Пропуск пальцев в аппликатуры при поступенном движении можно найти в главной теме Рондо *a la Mazurka F-dur*.

Пример 19. Ф. Шопен. Ронда оп.5, т.1-10



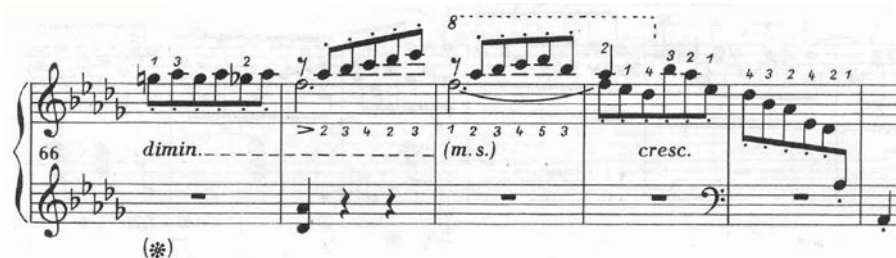
Сильные первый и третий пальцы на первых звуках темы позволяют начальной интонации прозвучать решительно и энергично даже на *piano*. В такте 10 редактор доверяет сильным пальцам исполнить мордент на первом звуке *c*. Получается, что секундовый ход *d-c* должен быть исполнен пятым и вторым пальцами. Еще более интересный вариант аппликатуры в этом месте внесен рукой Падеревского в рабочий экземпляр Рондо. Интонация *a-b* в такте 9 исполняется первым и вторым пальцами (начальная интонация темы получает иную окраску), затем ход *d-c* на границе тактов – четвертым-первым, а мордент звучит под чередующимися первым-четвертым-третьим пальцами.

Такая аппликатура не только гарантирует стабильность и комфорт при исполнении этого фрагмента на эстраде, но и позволяет создать штрих – легкое «говорящее» *legato*.

Интересный случай замены шопеновской аппликатуры на аппликатуру Падеревского мы найдем в последних тактах этюда №26 *Des-dur*. Каждый вариант специфичен для одного из композиторов. Шопен предлагает играть нисходящие восьмушки *staccato* только первым пальцем²⁰⁸. Клавиши слегка ударяются на педали, что вызывает особый колористический эффект (см. такты 69-70, пример 20).

Аппликатура Падеревского не создает такого эффекта, зато обладает большей надежностью. Его аппликатура позволяет бросить руку на удобные, прочно опертые пальцы и «забыть про нее».

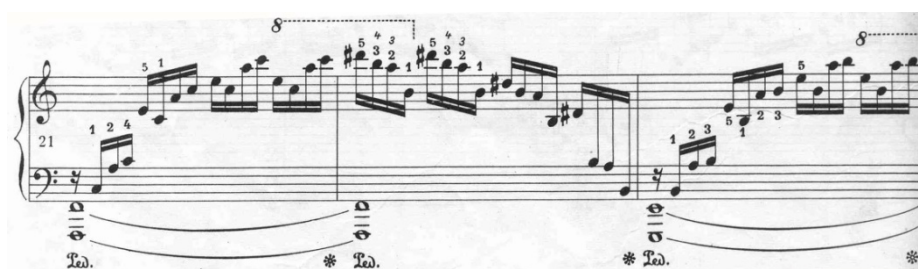
Пример 20. Ф. Шопен. Из Трех новых этюдов. Этюд №2, т.66-71



Встречаются в издании этюдов Шопена и другие случаи расхождения авторской и редакторской аппликатур.

Иногда в этих случаях Падеревский стремится последовательно выдержать аппликатурную идею Шопена, автор же – нарушает ее. В первых тактах середины этюда №1 *C-dur* редактор предлагает аппликатурный вариант (см. такт 22).

Пример 21. Ф. Шопен. Этюд ор.10 №1, т.21-23



²⁰⁸ Авторскую аппликатуру в этом фрагменте приводит Я. Мильштейн. См.: Мильштейн Я. И. ук. соч. С 153.

Падеревский советует исполнить первые три звука каждой группы шестнадцатых слабыми пальцами – пятым, четвертым и третьим. Более надежен вариант автора, в котором после пятого включаются сильные пальцы – третий и второй. Редакторское предложение устраняет необходимость брать соседними пальцами, вторым и первым, слишком широкий интервал, септиму *a-h*. Но есть и другая причина выбора такой, неудобной на первый взгляд, аппликатуры. Одна из шестнадцатых в группе согласно аппликатуре Шопена приходится на четвертый палец. Вследствие гармонической секвенции, звуки, приходящиеся на четвертый палец, образуют мотивы, скрытые внутри фактуры: *e* (такт 17) - *d* (такт 18), *d* (такт 19) - *c* (такт 20), *c* (такт 21) - *h* (такт 22), *h* (такт 23) - *h* (такт 24). Падеревский сохраняет аппликатурную логику, которая наметилась в этой секвенции.

Подчас, аппликатурный вариант Падеревского оказывается убедительнее авторского. Например, в этюде №14 *f-moll* (такт 16). Шопен пропускает четвертый палец в поступенном движении.

Пример 22. Ф. Шопен. Этюд op.25 №2, т.16



Этот мелодический ход представляет собой два витка трели. Аппликатуру Шопена нельзя назвать нелогичной, если рассматривать его именно как орнаментальное украшение. Редактор же считает этот оборот частью мелодии. Падеревский чередует четвертый и пятый пальцы на звуке «с», что придает мелодическому фрагменту выразительность и теплоту.

Существуют и другие случаи расхождения аппликатурных мнений автора и редактора. В них аппликатура Падеревского, возможно и проигрывает в художественном отношении, но подчас в ней скорректированы неоправданные сложности авторской аппликатуры.

В начале этюда №5 Падеревский рекомендует более практичное решение – второй и четвертый пальцы на звуках *ges-b* вместо третьего и пятого, как у Шопена. Тем самым редактор унифицирует аппликатуру, приходящуюся на два первых звука в первом и втором тактах, что, безусловно, надежнее и быстрее выучивается.

Пример 23. Ф. Шопен. Этюд ор.10 №5, т.1-2



В этюде №6 Падеревский не поддерживает оригинальную шопеновскую аппликатуру и предлагает более ординарный, но и более удобный вариант.

Пример 24. Ф. Шопен. Этюд ор.10 №6, т.3-4



Восходящие хроматические терции в этюде №18 *gis-moll* также содержат два аппликатурных варианта. У Падеревского второй палец скользит с черной клавиши на белую. Это позволяет играть пассаж легче и быстрее, чем с авторской аппликатурой. Шопеновское скольжение первым пальцем по белым клавишам делает подъем труднее, чем в первом случае.

Пример 25. Ф. Шопен. Этюд ор.25 №6, т.5-6



Еще более экстравагантную шопеновскую аппликатуру можно обнаружить в восходящем хроматическом пассаже секстами в этюде №20 *As-dur*. Шопен доверяет нижний голос в секстах одному первому пальцу. Верхний голос исполняется третьим, четвертым и пятым, а в основном, переключиванием третьего через четвертый. Для Шопена более характерно переключивание четвертого через пятый. Необходимо заметить, что крайнее неудобство этой аппликатуры перевешивает ее едва уловимые художественные достоинства. Такая аппликатура может нарушить темп и характер пьесы.

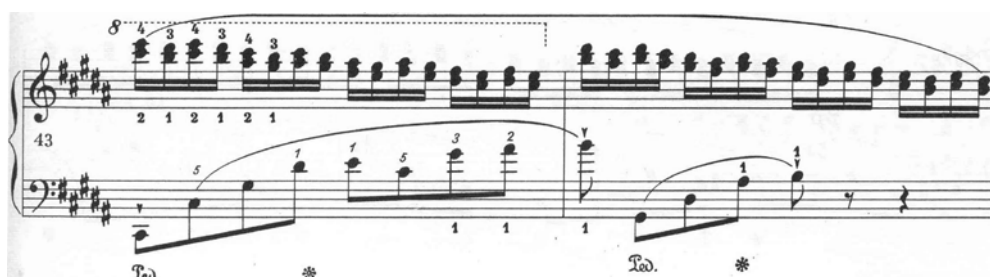
Пример 26. Ф. Шопен. Этюд op.25 №8, т.7-8



Падеревский предлагает более традиционное аппликатурное решение, в котором оба голоса, насколько возможно, связываются пальцами. Какой же вариант больше соответствует поставленным композитором художественным задачам?

Совсем другая ситуация возникает в репризе терцового этюда, где соло первого пальца в левой руке Падеревский заменяет «обычной» аппликатурой.

Пример 27. Ф. Шопен. Этюд op.25 №6, т. 43-44



Исполненные первым пальцем окончания фраз приобретают декламационность. Строгим, железным становится характер звука. Аппликатура Падеревского, напротив, заметно снижает художественные свойства фразы.

Резко противоречит авторской задумке вариант аппликатуры Падеревского в этюде №23 *a-moll*.

Пример 28. Ф. Шопен. Этюд оп.25 №11, т. 5-6



Редактор своей аппlikатурой интонационно организует хроматическую гамму, образуемую из вершин пассажа. В ней подчеркнуты нисходящие секундовые мотивы. Аппликатура Шопена говорит о том, что автор предпочитает избежать возможного деления на равные мотивы. Шопен организует бурный пассаж неравными по количеству нот аппликатурными позициями. Его звучание становится рваным, стихийным.

Гораздо чаще Падеревский, напротив, — своими аппликатурными вариантами объединяет шопеновскую фразу там, где авторская аппликатура дробит ее на более мелкие мотивы.

Аппликатура, предложенная редактором в этюде №2 *a-moll*, чаще включает третий палец. Это снимает время от времени нагрузку с четвертого и пятого пальцев, чаще захватывает в одну позицию больше нот.

В этюде №8 *F-dur* в срединной каденции первого периода Падеревский объединяет в одну позицию ноты всего такта в партии правой руки.

Пример 29. Ф. Шопен. Этюд оп.10 №8, т.12-14



Автор в этом такте (см. такт 3 примера 27) указывает аппликатуру, создающую обратную позицию (первый палец подкладывается под второй). Исполнить ее труднее, но с ее помощью проясняются мотивы *f-e* и *d-c*.

Подобным же образом Шопен детализирует пассаж в левой руке в конце этюда №12 *c-moll*.

Пример 30. Ф. Шопен. Этюд ор.10 №12, т.75-77



Аппликатура Падеревского сглаживает рельефность пассажа, делая его более плавным, текучим.

В рассмотренных примерах Падеревский стремится преодолеть подробное мотивное членение фразы, которое дает авторская аппликатура. В этом стремлении проявляется виртуозное начало Падеревского-пианиста. Еще одна деталь аппликатуры Падеревского в этюде №23 – хроматическая гамма в левой руке, которая исполняется пяти и четырехпальцевыми позициями. Так в музыку Шопена проникает аппликатурный принцип Ф. Листа.

Пример 31. Ф. Шопен. Этюд ор.25 №11, т.67

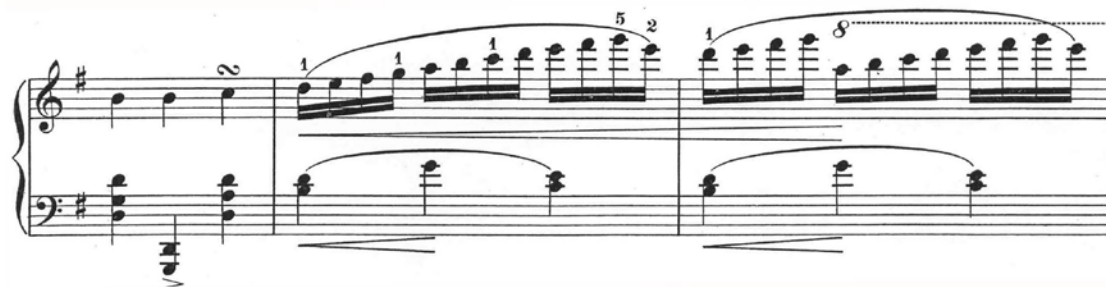


Г. Нейгауз, применявший пятипальную аппликатуру в прелюдии *b-moll* Шопена, считал, что она уместна из-за стремительного темпа сочинения²⁰⁹. Нельзя сказать, что этот аппликатурный прием существенно искажает дух шопеновской музыки. В собственных сочинениях Падеревского такая аппликатура встречается нередко (см., например, Фантастический краковяк, Тема с вариациями *A-dur* ор.16 №3).

²⁰⁹ См.: Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М., 1988. С. 134.

Вызывает интерес аппликатура Падеревского в его Менуэте op.14. Как уже говорилось, автор использует в этой пьесе гармонические и исполнительские особенности стилистики XVIII века. Падеревский избирает в пьесе также классический аппликатурный стиль, в котором преобладают прямые позиции. ТреЛЬ в коде, согласно аппликатуре автора, должна исполняться соседними пальцами. В одном из гаммообразных пассажей встречается типовая для классического стиля аппликатура²¹⁰.

Пример 32. И. Падеревский. Менуэт op.14 №1, т. 31-33



Композитор избегает варьировать аппликатуру при повторях одинаковых мотивов и фраз. Исключение составляют лишь те самые виртуозные каденции, о которых шла речь в связи с проявлением индивидуального стиля автора в пьесе (см. пример 44 в главе III).

Становится очевидным, что Падеревский владел разными аппликатурными стилями. Аппликатура в Менуэте op.14, стилизована, не характерна для других сочинений этого автора. Аппликатура Падеревского-композитора отличается от аппликатуры Падеревского-редактора произведений Шопена. При этом следует отметить проникновение собственных аппликатурных принципов Падеревского в шопеновскую редакцию.

Исходя из анализа указаний Падеревского в редакции произведений Шопена, а также в его собственных фортепианных сочинениях, можно судить об аппликатурных принципах Падеревского-редактора:

1. Падеревский, редактируя шопеновские сочинения, внимательно следовал важнейшим аппликатурным принципам Шопена, среди которых:

²¹⁰ Об аппликатуре в музыке разных стилей см. Корыхалова Н. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. СПб., 2006. С. 76-122.

- А. Выявление индивидуального своеобразия каждого пальца
 - Б. Беззвучная подмена пальцев на одном звуке для сохранения *legato*
 - В. Подкладывание и перекладывание пальцев для сохранения *legato*
 - Г. Применение первого пальца на черных клавишах
 - Д. Скольжение первого пальца с черной клавиши на белую
 - Е. Исполнение мелодических ходов первым пальцем
 - Ж. Применение обратных позиций, в которых первый палец подкладывается под второй.
2. Падеревский продолжал, а иногда и более последовательно проводил аппликатурную идею Шопена.
 3. Падеревский предпочитал объединить одной позицией то, что у Шопена разделялось несколькими.
 4. Падеревский нередко сглаживал неординарность, оригинальность, а нередко и неудобство аппликатурных решений Шопена. Редактор предлагал в таких случаях более естественную и надежную аппликатуру.
 5. В редких случаях аппликатура Падеревского упрощает художественную идею Шопена.
 6. В аппликатуре Падеревского проявилось виртуозное начало, присущее стилю игры пианиста. Падеревский-редактор пользовался листовским аппликатурным принципом исполнения хроматической гаммы.
 7. Падеревский владел разными аппликатурными стилями, что становится ясно из анализа аппликатуры в его собственных сочинениях, а также благодаря сравнению аппликатурных указаний Падеревского-редактора и Падеревского-композитора.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Все виды деятельности Падеревского – исполнительская, педагогическая, редакторская и общественная нашли свое отражение в его Шопениане. Достижения Падеревского как интерпретатора творчества Шопена вызвали сильнейший резонанс в музыкальном мире рубежа веков. Падеревского, поэтому, следует признать наиболее крупным шопенистом среди музыкантов-современников.

Творчество других шопенистов конца XIX – первой половины XX века – И. Фридмана, А. Михаловского, Р. Кочальского, М. Розенталя, Л. Годовского все же носит более локальный характер. А. Михаловский был, прежде всего, выдающимся педагогом, всю жизнь прожившим в Варшаве. И. Фридман сделал редакцию ряда произведений Шопена, уступающую, однако, по качеству редакции Падеревского²¹¹. Его исполнительский стиль в значительно большей степени, чем стиль Падеревского, тяготел к салонности. Л. Годовский оставил нам изобретательные, еще более сложные, чем оригинал, обработки шопеновских этюдов. Однако этого выдающегося мастера фортепианной игры нередко упрекали в излишней рационалистичности, предсказуемости исполнительских трактовок, в недостатке поэтического начала. Выдающиеся шопенисты, младшие современники Падеревского – Иосиф Гофман, Артур Рубинштейн, Владимир Горовиц проявили себя главным образом через исполнительство. Среди них также не было музыканта, равного Падеревскому по масштабу творчества.

Падеревский в своей шопениане наиболее полно, всесторонне раскрывает содержание шопеновского искусства, передает его дух. Как интерпретатор музыки Шопена Падеревский создает новый, многогранный, стилистически убедительный мир. Его Шопен смел, мужественен, искренен, гармоничен, естественен, но и не лишен салонного обаяния. Своеобразное сочетание

²¹¹ Издание И.Фридмана относится к редакциям «великих виртуозов» (М.Томашевский), тогда как Полное собрание сочинений Шопена под редакцией И.Я.Падеревского, Ю.Турчиньского и Л.Бронарского является научно-критическим изданием. Подробнее об этапах редактирования произведений Шопена см.: Томашевский М. Шопен: Человек, творчество, резонанс / Перевод с польского Л.Акопяна и Е.Янус. М., 2011. С.746-747.

масштабности, проникновенности, виртуозности и салонности делает Chopin-образ Падеревского живым и объемным, отличает интерпретации этого музыканта от трактовок его современников.

Падеревский как пианист, безусловно, принадлежит к исполнительской культуре XIX века. Об этом позволяет судить целый ряд признаков: в первую очередь – это построение его концертных программ. Следует вспомнить и его пианистическое обучение, включавшее в качестве обязательных этапов игру упражнений и этюдов Черни. Об этом же говорит его отношение к нотному тексту, допускающее сознательное привнесение виртуозных пассажей, октавных удвоений, ритмических фигур. Это выражается и в его манере салонного интонирования, допускающей использование приема несовпадения рук, частое арпеджирование аккордов, выявление неожиданных подголосков в средних голосах фортепианной фактуры.

Своим творчеством Падеревский подводит некий итог романтической традиции исполнения Chopin, суммирует творческий опыт выдающихся исполнителей. Падеревский оставляет XX веку и свое завещание – звукозаписи игры, Chopin-редакцию, педагогические традиции.

Если считать, что первая ветвь генеалогического дерева польского пианизма идет от ученика Chopin Кароля Микули, то с именем Падеревского связана вторая важная ветвь. Вместе с тем, с пианистами «Chopin-ветви» Падеревский сближает специфика применения *tempo rubato* и агогики, стремление выявить полимелодическую природу фортепианной фактуры. Одним из качеств, отличавших игру Падеревского и его учеников от игры пианистов, наследующих традиции К. Микули, был яркий концертный посыл, масштабная подача, ощущение пространства большого концертного зала. Это качество проявлялось в исполнении пианистов не только посредством динамики, но также выражалось и через интонирование, фразировку и характер звука.

Неоднократно ветви польского пианистического дерева переплетались. Например, Падеревский, приезжая в Париж с концертами, неоднократно встречался с ученицей Chopin Камиллой Дюбуа. Пианист играл ей и ценил ее

советы, касающиеся исполнения Chopin's произведений. Общался Падеревский и с учеником К. Микули, Александром Михаловским. Влияние этого крупного польского педагога на мировоззрение Падеревского также не следует исключать.

В целом же, игра польских пианистов обладает рядом общих качеств, характеризующих почерк польской исполнительской культуры. Основные из них:

- благородство звука, его рафинированность и одновременно – теплота, проникновенность;
- интонирование, сочетающее элементы пения и речи, так называемое «аризное» (О. Соколов) интонирование²¹²;
- согласованное и равноценное звучание всех голосов фактуры, напоминающее скорее камерный ансамбль, нежели мелодию с аккомпанементом;
- использование приемов *tempo rubato* на границах разделов формы;
- чувство меры в использовании средств динамики, постепенность динамических изменений, отсутствие динамической «пестроты» и внезапных переключений;

Одной из важнейших особенностей исполнительского творчества Падеревского представляется феномен *tempo rubato*. Через *tempo rubato* проявлялись важнейшие черты стиля музыканта – салонность, сентиментальность, импровизационность, виртуозность. Именно посредством *tempo rubato* Падеревского с наибольшей наглядностью выразилось ощущение Chopin's стиля, свойственное XIX веку. Его *tempo rubato* обобщило представление о метроритмической свободе, идущее от исполнительского стиля самого Chopin's. Живая, передававшаяся изустно традиция «украденного времени» пресеклась после смерти Падеревского. Современные пианисты вынуждены исследовать и реконструировать традицию исполнения *tempo rubato* в Chopin's репертуаре.

²¹² См.: Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, 1994.

Анализ шопеновских звукозаписей пианиста, а также его собственных фортепианных сочинений позволяет сделать следующие выводы:

- *Tempo rubato* и агогика в исполнении Падеревского являются средством варьирования музыкального материала при повторе, а также средством, вносящим разнообразие в ритмический рисунок произведений Шопена.

- Падеревский прибегал к *tempo rubato* для разделения голосов в полифонической фактуре произведений Шопена. Не создавая тембровой разницы между голосами, пианист в таких случаях исполнял один голос с небольшим опережением во времени.

- В игре и фортепианных композициях Падеревского проявилось импровизационное начало. Оно выразилось в тенденции к ускорению некоторых пассажей, а также во введении в нотный текст «колоратурных» каденций – традиция, идущая от Ф. Листа, Антона Рубинштейна, М. Балакирева, унаследованная С. Ляпуновым, С. Рахманиновым.

- Оттенок импровизационности исполнению Падеревским шопеновских пьес придают ферматы на затактах. Такие ферматы можно обнаружить и в его собственных сочинениях.

- Падеревский применяет в танцевальных пьесах Шопена агогические и динамические акценты, характерные для национальных польских танцев. В собственных сочинениях танцевальных жанров он ставит аналогичные динамические акценты на слабых долях или последних звуках музыкального построения, тем самым утяжеляя их.

Вклад Падеревского в традицию применения *tempo rubato* невозможно переоценить. В настоящее время искусство *tempo rubato* в шопеновском репертуаре получает второе рождение в игре современных пианистов – как польских, так и российских – С. Джевецкого, Р. Блехача, Э. Вирсаладзе, С. Бунина, Ю. Авдеевой.

Редактируя шопеновские сочинения, Падеревский внимательно следовал важнейшим аппликатурным принципам Шопена, среди которых:

- выявление индивидуального своеобразия каждого пальца;

- беззвучная подмена пальцев на одном звуке для сохранения *legato*;
- подкладывание и перекладывание пальцев для сохранения *legato*;
- применение первого пальца на черных клавишах;
- скольжение первого пальца с черной клавиши на белую;
- исполнение мелодических ходов первым пальцем;
- применение обратных позиций, в которых первый палец подкладывается под второй.

Следование стилю авторской аппликатуры объединяет принципы Падеревского-редактора с отношением к нотному тексту К. Микули, ученика и прямого наследника шопеновской традиции.

Падеревский предпочитал объединять в одной аппликатурной позиции то, что у Шопена разбивалось на несколько. Пианист «аппликатурно переосмысливал» шопеновскую фактуру с учетом более тяжелой и глубокой клавиатуры современного рояля (а Стейнвей в начале XX века приобретал современный облик на глазах Падеревского и при его участии), а также с учетом акустики большого концертного зала.

Становится очевидным, что Падеревский владел разными аппликатурными стилями. В своем Менуэте ор. 14 он применил аппликатуру, свойственную композиторам - клавесинистам. В других сочинениях, а также в шопеновской редакции встречается пятипалая аппликатура в хроматической гамме – принцип, широко применявшийся Ф. Листом.

Для освещения педагогической деятельности Падеревского была исследована неопубликованная переписка Маэстро с учениками.

Падеревский не был педагогом, ставящим перед собой задачу дать ученику профессиональные основы. Его занятия были уроками артиста, мастер-классами большого художника, которые он давал молодым, но уже зрелым музыкантам. В этом отношении он продолжил педагогическую линию Листа и Антона Рубинштейна. От своего учителя Лешетицкого Падеревский унаследовал методы работы в классе. Работа над мелкой техникой также ведет происхождение от пальцевых упражнений Лешетицкого. Материалом для упражнений у

Падеревского становились фрагменты из репертуарных сочинений. Значение, которое Падеревский придавал слуху и музыкальному чувству в занятиях за роялем можно сопоставить с ролью мысленного продумывания в методе Лешетицкого. Задачи, касающиеся раскрытия содержания произведений, которые ставил Падеревский перед учениками, находятся в русле педагогических идей XX века.

Представить себе польскую фортепианную культуру без Падеревского невозможно. Исполнительский стиль пианиста вобрал в себя важнейшие черты польского пианизма, наследовал традиции Т. Лешетицкого, испытал влияние искусства Антона Рубинштейна. Благодаря выдающимся исполнительским качествам и широкой концертной деятельности, Падеревский в начале XX века оказал большое влияние, как на восприятие музыки Шопена, так и на характер ее исполнения. Это влияние прервалось после смерти Падеревского в силу изменения эстетических установок в исполнительском искусстве, а также по политическим причинам. Восстановление одной из интереснейших страниц мировой шопенианы является одной из главных задач настоящей работы. В наше время потребность изучения искусства выдающегося музыканта возрастает также в связи с повышенным вниманием к точности стиля исполнения шопеновских сочинений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века): хрестоматия / А.Д. Алексеев. – М. : Классика-XXI, 2013. – 176 с.
2. Алексеев, А. Д. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века) / А.Д. Алексеев. – М. : ГМПИ, 1984. – 92 с.
3. Антоненко, В., Скорбященская, О. Шопен: четыре исполнителя в поисках автора / В. Антоненко, О. Скорбященская // Аудио Магазин. – 1998. – №5 (22). – С. 91-94.
4. Асафьев, Б. В. Шопен в воспроизведении русских композиторов / Б.В. Асафьев // Академик Б.В. Асафьев. Избранные труды. Т.IV. – М. : Издательство академии наук СССР, 1955. – С. 310-319.
5. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Книга 1-ая и 2-ая. – Издание 2-е. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
6. Баренбойм, Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность / Л. А. Баренбойм. – Т.1, 2. – Л.: Музгиз, 1957-1962. – 948 с.
7. Бородин, Б. Б. Бузони и Годовский: эскиз двойного портрета / Б.Б. Бородин // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: традиция в истории искусств : Сб. науч. тр./под ред. Г.А. Жерновой. – Кемерово : КемГУКИ, 2010. – Вып.8 – С.109-118.
8. Бородин, Б. Б. История фортепианной транскрипции: эволюция направлений, стилей и методов в контексте художественной культуры: монография / Б. Б. Бородин. – М. : Дека-ВС, 2011. – 508 с.
9. Браудо, И. А. Артикуляция (О произношении мелодии) / И. А. Браудо – Л. : Музыка, 1973. – 198 с.
10. Буслаева, Н. В. Национальная романтическая традиция в истории польского фортепианного искусства : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Буслаева Нонна Вениаминовна. – Нижний Новгород, 2006. – 178 с.
11. Венок Шопену: Сборник статей / отв. ред. Л. С. Сидельников. – М. : Музыка, 1989. – 279 с.
12. Вицинский, А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением / А. В. Вицинский. – М. : Классика – XXI, 2003. – 100 с.
13. Владимир Нильсен – артист и учитель / редакторы-составители С. Денисов, Н. Цивинская, В. Шекалов. – СПб. : КультИнформПресс, 2004. – 592 с.
14. Глебов, И. Шопен. Опыт характеристики / И. Глебов. – М. : Госуд. издательство, 1922. – 50 с.
15. Голубовская, Н. И. Искусство исполнителя / Ред.-сост. Т.А. Зайцева, С.С. Закарян-Рутстайн, В.В. Смирнов. – СПб. : Копозитор-Санкт-Петербург, 2007. – 488 с.

16. Гофман, И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы о фортепианной игре / И. Гофман. – М. : Классика–XXI, 2003. — 192 с.
17. Грицевич, В. С. История стиля в фортепианном искусстве / В. С. Грицевич. – М. : МГК, 2000. – 148 с.
18. Зайцева, Т. А. Творческие уроки М.А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика: Исследовательские очерки / Т. А. Зайцева. – СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2012. – 496 с.
19. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра Шопена / К. В. Зенкин. – М. : МГК, 1995. – 151 с.
20. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М. : МГК, 1997. – 415 с.
21. Зимин, П. Н. История фортепиано и его предшественников / П. Н. Зимин. – М. : Музыка, 1968. – 220 с.
22. К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана. По материалам юбилейных конференций 2010 года / ред.-сост. Н. А. Брагинская. – СПб. : Изд-во СПбГПУ, 2011. – 316 с.
23. Как исполнять Шопена / сост., вступ. ст. А. В. Засимовой. – М. : Классика–XXI, 2005. – 235 с.
24. Каньский, Ю. Из истории польского искусства XX века / Ю. Каньский // Советская музыка. – 1979. – №7. – С. 111-114.
25. Коган, Г. М. Вопросы пианизма / Г. М. Коган. – М. : Советский композитор, 1968. – 461 с.
26. Коган, Г. М. О фортепианной фактуре / Г. М. Коган. – М. : Советский композитор, 1961. – 193 с.
27. Коган, Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. – М. : Классика–XXI, 2004. – 204 с.
28. Коган, Г. М. Ферруччо Бузони / Г. М. Коган. – М. : Музыка, 1964. – 192 с.
29. Клечинский, Я. Как исполнять Шопена / Я. Клечинский. – СПб. : Тип. М.Ф. Пайкина, 1897. – 103 с.
30. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. — 208 с.
31. Корыхалова, Н. П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе / Н. П. Корыхалова. – СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2006. – 552 с.
32. Корыхалова, Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н. П. Корыхалова. – 2-е изд., доп. – СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2007. – 328 с.
33. Корыхалова, Н. П. В общении с музыкой: статьи и рецензии разных лет / Н. П. Корыхалова. – СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2011. – 392 с.
34. Кюи, Ц. А. Избранные статьи / сост., вступ. ст., примечания И. Л. Гусина. – Л. : Госмузиздат, 1952. – 691 с.

35. Ландовска, В. О музыке / Сост. Д. Ресто, Пер. с англ., посл. комм. А. Е. Майкапара. – М. : Радуга, 1991. – 437 с.
36. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
37. Лист, Ф. Ф. Шопен / Пер. и примечания С. А. Семеновского. Общ. Ред. и вступ. ст. Я. И. Мильштейна. – Изд. 2-е переработанное. – М. : Музгиз, 1956. – 427 с.
38. Мазель, Л.А. Исследования о Шопене / Л.А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1971. – 247 с.
39. Майкапар, С. М. Годы учения / С. М. Майкапар. – М.–Л. : Искусство, 1938. — 200 с.
40. Малинковская, А. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI-XX веков / А. Малинковская. – М. : Музыка, 1990. – 192 с.
41. Малинковская, А. В. Класс основного музыкального инструмента: Искусство фортепианного интонирования: Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 039700 «Музыкальное образование» / А. В. Малинковская. – М. : ВЛАДОС, 2005. – 381 с.
42. Мальцев, С.М. Метод Лешетицкого / С.М. Мальцев. – СПб. : ВВМ, 2005. – 224 с.
43. Мальцев, С. Инструмент и педаль у Бетховена / С. Мальцев. – СПб. : СПбГК, 2010. – 129 с.
44. Мальцев, С. Внутритактовая агогика в немецком учении о такте XVII-XVIII веков / С. Мальцев. – СПб. : СПбГК, 2010. – 123 с.
45. Мартинсен, К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Пер. с нем. В. Л. Михелис. Редакция, примечания и вступительная статья Г. М. Когана. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
46. Мартинсен, К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / Пер. с нем. В. Л. Михелис. Предисловие и комментарии Л.И. Ройзман. – М. : Классика-XXI, 2002. – 120 с.
47. Меркулов, А.М. Русская фортепианно-исполнительская школа или школы? / А.М. Меркулов // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории: – вып.8: Актуальные проблемы теории и истории исполнительского искусства / Ред.-сост. Б.Б. Бородин / Уральская гос. Консерватория имени М.П. Мусоргского. – Екатеринбург : УГК, 2014. С.157-181.
48. Мильштейн, Я. И. Очерки о Шопене / Я. И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1987. – 176 с.
49. Мищенко, М. Падеревский о *tempo rubato* / М. Мищенко // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана. Сборник статей / ред.-сост.Н.А. Брагинская. – СПб. : Изд-во Политехн.ун-та, 2011. С. 109-123.
50. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т.5. Симон – Хейлер. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 1056 с.

51. Мур, Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / сост. А.В. Парина, пер. с англ. И.Г. Авалиани, И.В. Париной, ред. О.А. Сахарова, предисловие В.Н. Чачавы. – М. : Радуга, 1987. – 432 с.
52. Наше святое ремесло. Памяти В.В. Нильсена (1910-1998) / ред.-сост. Т.А. Зайцева. – СПб. : Сударыня, 2004. – 392 с.
53. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
54. Непомнящий, В.С. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина / В.С. Непомнящий. – М. : Советский писатель, 1987. – 448 с.
55. Николаев, В.А. Шопен - педагог / В.А. Николаев. – М. : Музыка, 1980. – 93 с.
56. Обучение игре на фортепиано по Леймеру–Гизекинг / Сост. С.В. Грохотов. – М. : Классика–XXI, 2009. – 116 с.
57. Пианисты рассказывают / Сост. М. Соколов. – М. : Музыка, 1979. – 224 с.
58. Пироженко, А. The Complete Josef Hofmann. Vol.1. The Chopin Concertos / А. Пироженко // Opera Musicologica. – 2010. – №1 (3). – С. 110-113.
59. Приношение Надежде Голубовской / ред.-сост. Т.А. Зайцева, С.С. Закарян-Рудстайн, В.В. Смирнов. – СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2007. – 360 с.
60. Рабинович, Д.А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Выпуск 1. Проблемы пианистической стилистики / Д.А. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1979. – 320 с.
61. Рубинштейн, А.Г. Литературное наследие: В 3 т. / Сост., текстол. подгот. и вступ.ст. Л.А. Барепбойма. Т. 3: Письма (1872-1984). Лекции по истории фортепианной литературы. – М. : Музыка, 1986. – 279 с.
62. Рубинштейн, А. Г. Короб мыслей. Афоризмы и мысли / А. Г. Рубинштейн. – СПб. : Нева, 1999. – 319 с.
63. С.И. Савшинский – музыкант, педагог, ученый: сборник статей, материалов и воспоминаний памяти Самария Ильича Савшинского / Ред.-сост. Сайгушкина О.П., отв. ред. Часовитин Д.Н. – СПб. : СПбГК им.Н.А. Римского-Корсакова, 2007. – 190 с.
64. Савшинский, С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. – М. : Классика – XXI, 2004. – 192 с.
65. Сайгушкина, О.П. Ритмико-агогические особенности музыкального произведения и их воплощение исполнителем / О.П. Сайгушкина // Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европы в XXI веке. Состояние и перспективы: материалы международной конференции 25-27 октября 2007 года / ред.-сост. Д.Н. Часовитин, Н.П. Гурова. – СПб. : СПбГК им.Н.А. Римского-Корсакова, 2008. С. 314-320.
66. Скорбященская, О.А. История фортепиано: инструмент и его мастера: учебное пособие / О.А. Скорбященская. – СПб. : СПбГК им.Н.А. Римского-Корсакова, 2015. – 98 с.

67. Скорбященская, О.А. Фортепианное творчество Карла Марии фон Вебера в контексте культуры немецкого романтизма : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Скорбященская Ольга Адольфовна. – СПб., 1992. – 200 с.
68. Скорбященская, О.А. Шарль Валентин Алькан (1813-1888). Этюды для фортепиано: методическое пособие. Лекции по истории и методике фортепианного исполнительства / О.А. Скорбященская. – СПб. : СПбГК им.Н.А. Римского-Корсакова, 2014. – 92 с.
69. Скорбященская, О.А. Шопен-пианист / О.А. Скорбященская // Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европы в XXI веке. Состояние и перспективы : материалы международной конференции 25-27 октября 2007 года / Ред.-сост. Д.Н. Часовитин, Н.П. Гурова. – СПб. : СПбГК им.Н.А. Римского-Корсакова, 2008. С. 338-369.
70. Смирнова, М. В. Сопоставляя интерпретации / М. В. Смирнова. – СПб. : Сударыня, 2003. – 228 с.
71. Смирнова, М. В. Еще раз о шопенистах / М. В. Смирнова // Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX-XX веков: идеи, личности, школы : сб. статей по материалам международной научной конференции: в двух частях. Ч.1 / общ. ред. В.П. Чинаев, Д.Н. Часовитин; отв. ред. А.А. Штром. – СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2012. – с. 141-151.
72. Соколов, О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О.В. Соколов. – Нижний Новгород : Издательство Нижегородского Университета, 1994. – 218 с.
73. Соловцов, А. А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество / А.А. Соловцов. – М. : Музгиз, 1960. – 466 с.
74. Стивенсон, Р. Парадокс Падеревского / Перевод с англ. – А. Щигорец, М. Мищенко. Общ. ред., вступ. ст. – М. Мищенко. – СПб. : КультИнформПресс, 2003. – 144 с.
75. Томашевский, М. Шопен: Человек, творчество, резонанс / Перевод с польского Л. Акопяна и Е. Янус. – М. : Музыка, 2011. – 840 с.
76. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Классика – XXI, 2001. – 340 с.
77. Тюлин, Ю. Н. О программности в произведениях Шопена / Ю.Н. Тюлин. – Л. : Музиздат, 1963. — 56 с.
78. Цыпин, В. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества / В. Цыпин. – М. : Советский композитор, 1988. – 384 с.
79. Часовитин, Д. Н. Исполнительская фразировка фортепианных сонат Бетховена / дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Часовитин Дмитрий Николаевич. – СПб., 1997. – 172 с.
80. Часовитин, Д. К проблеме редактирования сочинений Шопена / Д. Часовитин // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана: сборник статей / ред-сост. Н.А. Брагинская. – СПб. : Изд-во Политехн.ун-та, 2011. С. 124-149.

81. Чинаев, В. П. Искусство ограничения – искусство безграничного: смена культурных парадигм в зеркале современной отечественной мысли (часть первая) / В.П. Чинаев // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация : сборник статей. Вып.1 / отв. ред. С.В.Грохотов. – М. : Московская консерватория, 2011. С. 9-61.
82. Чинаев, В. П. Искусство ограничения – искусство безграничного: смена культурных парадигм в зеркале современной отечественной мысли (часть вторая) / В.П. Чинаев // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация : сборник статей. Вып.3 / отв. ред. С.В.Грохотов. – М. : Московская консерватория, 2011. С. 201-241.
83. Чинаев, В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX веков (На примере фортепианного исполнительского искусства) / автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Чинаев Владимир Петрович. – М., 1995. – 48 с.
84. Шекалов, В. А. Ванда Ландовская и возрождение клависина / В.А. Шекалов. – СПб. : Канон, 1999. – 336 с.
85. Шнабель, А. «Ты никогда не будешь пианистом!» Моя жизнь и музыка. Музыка и линия наибольшего сопротивления. Размышления о музыке / пер. с англ. В. Бронгулеева, А. Хитрука. – Издание 1-е. – М. : Классика – XXI, 1999. – 336 с.
86. Шонберг, Г. Великие пианисты / пер. с англ. В. Бронгулеева. Вступ. ст. А. Хитрука. – М. : Аграф, 2003. – 416с.
87. Шопен, каким мы его слышим : сборник статей / сост. С. М. Хентова. – М. : Музыка, 1970. – 309 с.
88. Шопен, Ф. Письма / сост., коммент., ст. и указ. Г. С. Кухарского. – В 2 т. – 2-е изд., доп. – Т.1. – М. : Музыка, 1976. – 527 с.
89. Шопен, Ф. Письма / сост., коммент., сост. указателей Г. С.Кухарский. – В 2 т. – 2-е изд., доп. – Т.2. – М. : Музыка, 1980. – 468 с.
90. Шоу, Д. Б. О Падеревском / Ред. А. Парин, пер. С. Кондратьев // Б. Шоу О музыке. – М. : Аграф, 2000. – 302 с.
91. Blickstein, E., Benko, G. Chopin`s Prophet. The Life of Pianist Vladimir de Pachman / E. Blickstein G. Benko. – Lancham – Toronto – Plymount. – UK : The Scarecrow Press, Inc., 2013. – 443 p.
92. Bractwo Paderewskiego. Czwórka polskich pianistów spod ręki wielkiego mistrza / неизвестный автор // Expres Poranny. – 1.11.1932. – S. 6.
93. Brower, H. Piano Mastery: Talks with master pianists and teachers / H. Brower. – New York : Frederick A. Stokes Company, 1915. – 299 p.
94. Drozdowski, M. M. Ignacy Jan Paderewski, a Political Biography / M. M. Drozdowski. – Warsaw : Interpress, 1981. – 287 p.
95. Dybowski, S. Aleksander Michałowski. Rzec o wielkim chopiniście i muzycznej Warszawie jego czasów / S. Dybowski. – Warszawa : Selene, 2005. – 310 s.

96. Dulęba, W., Sokołowska, Z. Ignacy Jan Paderewski : mała kronika życia pianisty i kompozytora / W. Dulęba, Z. Sokołowska. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960. – 141 s.
97. Dulęba, W., Sokołowska, Z. Paderewski / W. Dulęba, Z. Sokołowska. – Wyd. 2, zm. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. – 184 s.
98. Eigeldinger, J.-J. Fryderyk Chopin. Szkice do metody gry fortepianowej / J.-J. Eigeldinger. – Kraków : Musica Iagellonica, 1995. – 131 s.
99. Ekier, J. Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina. Część 2. Zagadnienia wykonawcze / J. Ekier, współpraca P. Kamiński. – Warszawa, Kraków : Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2012. – 144 s.
100. Giron, S.P. Tajemnica testamentu Paderewskiego / przekł. z manuskryptu fr. H. Olędzka, R. Opęchowska, E. Reis. – Kraków : PWM, 1996. – 328 s.
101. Hudson, R. Stolen Time: The History of tempo rubato / R. Hudson. – Oxford : Clarendon Press, 1997. – 473 p.
102. Halski, Cz. Ignacy Jan Paderewski : dzieje wielkiego Polaka i wielkiego Europejczyka / Cz. Halski. – Londyn : Stowarzyszenie Polskich Kombatantów Gryf Publications, 1964. – 100 s.
103. I. J Paderewski. Szopen / I.J Paderewski. – Warszawa : Muzyka, 1926. – 36 s.
104. Ignacy Jan Paderewski : antologia / wybór i oprac. J. Jasiński. – Poznań: Ars Nova, 1996. – 259 s.
105. Ignacy Jan Paderewski – artysta, społecznik, polityk – w opiniach jemu współczesnych : antologia tekstów historycznych i literackich dla uczczenia 150. rocznicy urodzin wielkiego polaka / wybór i opracowanie: M. M. Drozdowski, X. Pilch-Nowakowska. – 2 t. – Warszawa: Centrum Europejskie Natolin, 2012. – 1 t. 306 s., 2 t. 428 s.
106. Jabłecki, T.W. Paderewski i jego epoka / T.W. Jabłecki. – Gorzów Wielkopolski : Wojewódzki Ośrodek Metodyczny, 2010. – 195 s.
107. Karol Szymanowski. Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od I do kompozytora / zebr. i oprac. T. Chylińska. – T. 3. 1927-1931. – Kraków : Musica Iagellonica, 1997. – 231 s.
108. Kellogg, Ch. Paderewski / Ch. Kellogg. – New York : Viking Press, 1969. – 224 p.
109. Kędra, W. Ignacy Jan Paderewski / W. Kędra. – Łódź : Czytelnik, 1948. – 22 s.
110. Kozubek, L. Chopinowska tradycja wykonawcza / L. Kozubek // O wykonaniu dzieł Chopina. – Warszawa : AMFC, 2003. – S. 76-97.
111. Kronika Międzynarodowych konkursów pianistycznych im. Fryderyka Chopina 1927-1995 / opracowanie: I. Jarosz. – Gdańsk – Warszawa : Omega, 2000. – 304 s.
112. Landau, R. Ignace Paderewski: Musician and Statesman / R. Landau. – New York : Thomas Y. Crowell, 1934. – 314 p.

113. Morski, K. Interpretations of the Works of Chopin. A Comparative Analysis of Different Styles of Performance / K. Morski // Chopin in performance : history, theory, practice. – Warszawa : Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2004. – S. 153-167.
114. Nestors of Polish Pianistics I : Stanislaw Szpinalski, Maria Wilkomirska, Jozef Turczynski, Aleksander Michalowski / oprac. M. Szraiber. – Warszawa : Fryderyk Chopin Academy of Music, 2005. – 200 s.
115. Nestors of Polish Pianistics II : Zbigniew Drzewiecki, Jerzy Zurawlew, Margerita Trombini-Kazuro, Jerzy Lefeld, Jozef Smidowicz / oprac. M. Szraiber. – Warszawa : Fryderyk Chopin Academy of Music, 2005. – 294 s.
116. Opienski, H. Ignacy Jan Paderewski / H. Opienski. – Warszawa : Gebethner i Wolff. – 80 s.
117. Paderewski, I. J. Pamiętniki / M. Lawton. – 2 t. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972. – 1 t. 252 s., 2 t. 244 s.
118. Perkowska, M. Diariusz koncertowy Ignacego Jana Paderewskiego / M. Perkowska. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1990. – 268 s.
119. Phillips, Ch. Paderewski : The Story of a Modern Immortal / Ch. Phillips. – New York : Sullivan Press, 2007. Cop. New York : The Macmillan Co., 1933. – 588 p.
120. Piasecki, S. Uczniowie Paderewskiego (Przed cyklem koncertów). Рецензии на концерты учеников И.Я. Падеревского (1932) // Архив Падеревского. Archiwum Akt Nowych, Warszawa. Nr.zespołu 100, sygn. 561.
121. Piber, A. Droga do sławy : Ignacy Jan Paderewski w latach 1860-1902 / A. Piber. – Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy, 1982. – 680 s.
122. Przybylski, H. Paderewski : między muzyką a polityką / H. Przybylski. – Katowice : Unia, 1992. – 400 s.
123. Pulit, F. Śladami Paderewskiego / F. Pulit. – Tarnów : Fundacja Paderewskiego, 1993. – 240 s.
124. Rezonans muzyki Chopina i interakcje w muzyce następnych pokoleń : materiały z sesji artystyczno-naukowej / red. K. Juszynskiej. – Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, 2010. – 113 s.
125. Rubinstein Art. Moje młode lata/przekł. z ang. Tadeusz Szafar. – Kraków: PWM, 1976. – 573 s.
126. Smendzianka, R. Jak grać Chopina : próba odpowiedzi / red. W. Nowika. – Warszawa : Międzynarodowa Fundacja im. Fryderyka Chopina, 2000. – 230 s.
127. Strakacz, S. J., Strakacz, A. Za kulisami wielkiej kariery : Paderewski w dziennikach i listach Sylwina i Anieli Strakaczów: 1936-1937 / wstęp M. Perkowska-Waszek na podstawie informacji i dokumentów Anne Strakacz-Appleton; komentarze A. Strakacz-Appleton, M. Perkowska-Waszek. – Kraków : Musica Iagellonica, 1994. – 204 s.
128. Szczepański, R. Fryderykowi Chopinowi – Ignacy Jan Paderewski / R. Szczepański. – Warszawa : Wydawnictwa Akcydensowe, 1991. – 48 p.
129. Szczepański, R. Paderewski jako wydawca dzieł Chopina. Praca redakcyjna nad wydaniem „Dzieł Wszystkich” i „The Century Library of Music”

- / R. Szczepański // Warsztat kompozytorski, wykonawstwo i koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego : materiały z sesji naukowej, Kraków 3-6 maja 1991, Katedra Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego / red. M. M. Wojciech, A. Sitarz. – Kraków : UJ, , 1991. – s. 96-112.
130. Czopski, F. Uczniowie Paderewskiego / F. Czopski // Kurjer Warszawski. – 25 listopada 1932. – № 327. – S. 7.
131. W kregu muzyki Chopina : materiały z sesji naukowej / red. K. Juszyńskiej. – Łódź : Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów, 2011. – 118 s.
132. Wapiński, R. Ignacy Paderewski / R. Wapiński. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, cop. 1999. – 237 s.
133. Wierzyński, K. Życie Chopina / z przedm. Artura Rubinsteina. – Białystok : Białystok Krajowa agencja wydaw., 1990. – 331 s.
134. Woźna-Stankiewicz, M. Ignacy Jan Paderewski – genialny pianista, wirtuoz – poeta / M. Woźna-Stankiewicz // Muzyka Fortepianowa XI : materiały z sesji naukowej. – Gdańsk, 1998. S. 74-85.
135. Z panteonu wielkich Polaków. Ignacy Jan Paderewski. Album Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Polskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Warszawie / red. K.R. Czekał Haag, M. Perkowska, K. Duszyk. – Bazylea-Kraków-Warszawa : Kazimierz Roman Czekał Haag, 2010. – 309 s.
136. Zamoyski, A. Paderewski / przeł. A. Kreczmar. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, cop. 1992, 2010. – 294 s.

Приложение 1

Звукозаписи произведений Ф. Шопена в исполнении польских пианистов рубежа XIX – XX веков (до начала Второй мировой войны).

Александр Михаловский (1851-1938)

Пластинка „Muza” XL0159 Ze złotych kart pianistyki polskiej:

Полонез A-dur op.40;

Вальсы Des-dur op.64№1, cis-moll op.64№2;

Мазурка cis-moll op.63.

CD приложение к изданию: Nestors of Polish Pianistics I: Stanislaw Szpinalski, Maria Wilkomirska, Jozef Turczynski, Aleksander Michalowski / oprac. M. Szraiber. –

Warszawa: FCAM, 2005:

Шопен-Лист. Моя баловница op.74 №12.

Мориц Розенталь (1862-1946)

Moriz Rosenthal. The complete recordings. CD1. APR 7503 A.

Нью-Йорк, 1928:

Вальс cis-moll op.64 №2;

Мазурка G-dur op.67 №1;

Вальс e-moll op. posth.;

Нью-Джерси, 1929:

Прелюдия h-moll op.28 №6;

Прелюдия H-dur op.28 №11;

Прелюдия A-dur op.28 №7;

Прелюдия F-dur op.28 №23;

Мазурка cis-moll op.63 №3;

Мазурка As-dur op.24 №3;

Мазурка G-dur op.67 №1;

Вальс As-dur op.42;

Шопен-Лист-Розенталь. Желание op.74 №1;

Новый этюд №3 As-dur;

Этюд C-dur op.10 №1;

Этюд Ges-dur op.10 №5;

Ноктюрн op.9 №2 Es-dur;

Moriz Rosenthal. The complete recordings. CD2. APR 7503 B.

Берлин, 1929:

Шопен-Лист. Моя баловница op.74 №12;

Мазурка b-moll op.24 №4;

Колыбельная Des-dur op.57;

Вальс cis-moll op.64 №2;

Прелюдии c-moll op.28 №20, C-dur op.28 №1, G-dur op.28 №3, Es-dur op.28 №19;

Берлин, 1930:

Вальс cis-moll op.64 №2;

Вальс e-moll op. posth.;

Мазурка cis-moll op.63 №3;

Берлин, 1931:

Этюд Ges-dur op.10 №5;
 Мазурка cis-moll op.63 №3;
 Этюд C-dur op.10 №1;
 Мазурка G-dur op.67 №1;
 Moriz Rosenthal. The complete recordings. CD3. APR 7503 C.
 Берлин, 1930:
 Концерт №1 e-moll op.11. Оркестр Берлинской оперы, дирижер Ф.Вайсман;
 Колыбельная Des-dur op.57;
 Лондон, 1934:
 Шопен-Лист-Розенталь. Желание op.74 №1;
 Вальс As-dur op.42;
 Лондон, 1935:
 Ноктюрн op.9 №2 Es-dur;
 Этюд f-moll op.25 №2;
 Новый этюд №3 As-dur;
 Мазурка As-dur op.50 №2;
 Этюд Ges-dur op.10 №5;
 Moriz Rosenthal. The complete recordings. CD4. APR 7503 D.
 Лондон, 1935:
 Вальс As-dur op.42;
 Прелюдии h-moll op.28 №6, G-dur op.28 №3, A-dur op.28 №7;
 Мазурки As-dur op.50 №2, G-dur op.67 №1, h-moll op.33 №4;
 Лондон, 1936:
 Вальс cis-moll op.64 №2;
 Ноктюрн op.9 №2 Es-dur;
 Ноктюрн Des-dur op.27 №2;
 Шопен-Лист-Розенталь. Желание op.74 №1;
 Мазурка As-dur op.50 №2;
 Лондон, 1937:
 Мазурки D-dur op.33 №2 H-dur op.63 №1, As-dur op.24 №3;
 Прелюдия Fis-dur op.28 №13;
 Moriz Rosenthal. The complete recordings. CD5. APR 7503 E.
 Нью-Джерси, 1929:
 Соната h-moll op.58;
 Запись с радио трансляции 1937 года:
 Концерт №1 e-moll op.11: 2 часть – Romanza Larghetto. Симфонический оркестр NBC (Нью-Йорк), дирижер Ф.Блак.
Софья Познаньская-Рабцевич (1870-1947)
 Пластика „Muza” XL0158 Ze złotych kart pianistyki polskiej:
 Баллада op.38;
 Мазурки cis-moll op.63, C-dur op.56 №2.
Иосиф Гофман (1876-1957)
 The complete Josef Hofmann. Vol. 1.
 The Chopin concertos. VAIA/IPA 1002 .

Фрагмент концерта №1 (1935). Оркестр BBC, дирижер Г.Харди;
 The complete Josef Hofmann. Vol.2 VAIA/IPA 1020.
 28 ноября 1937 года. Метрополитен опера, Нью-Йорк:
 Баллада №1 op.23 g-moll;
 Ноктюрн op.9 №2 Es-dur;
 Вальс op.42 As-dur;
 Andante Spianato и большой блестящий полонез op.22 Es-dur (Оркестр института
 Кёртис, дирижер Ф.Райнер);
 Ноктюрн op.15 №2 Fis-dur;
 Вальс op.64 №1 Des-dur;
 Этюд op.25 №9 Ges-dur;
 Колыбельная op.57 B-dur;
 The complete Josef Hofmann. Vol.3 VAIA/IPA 1036-2.
 Записи The Columbia Recordings (1912-1918):
 Вальс As-dur op.34 №1;
 Вальс cis-moll op.64 №2;
 Вальс e-moll op. post.;
 Полонез A-dur op.40 №1;
 Экспромт №1 op.29, As-dur ;
 Фантазия-экспромт cis-moll op.66;
 Колыбельная Des-dur op.57;
 Шопен-Лист. Желание op.74 №1;
 Ноктюрн op.9 №2 Es-dur;
 Вальс op. post e-moll;
 Запись The Gramophone (1903):
 Полонез op.40 №1.
 The complete Josef Hofmann. Vol.4 VAIA/IPA 1047.
 Брунsvик, США, 1923:
 Скерцо h-moll №1 op.20 (X10455);
 Ноктюрн Fis-dur op.15 №2 (X10420);
 Вальс cis-moll op.64 №2 (10405);
 Полонез A-dur op.40 №1 (10336);
 Шопен-Лист. Моя баловница op.74 №12 (X10503);
 The complete Josef Hofmann. Vol.5 MR 52004.
 Институт Кёртис, 1935. Пробные записи RCA Victor:
 Вальс As-dur op.42. Дубль 1 (CS 88937-1);
 Вальс As-dur op.42. Дубль 2 (CS 88937-2);
 Вальс As-dur op.42. Дубль 4 (CS 88937-4);
 Ноктюрн Des-dur op.27 №2. Дубль 1 (CS 88938-1);
 Ноктюрн Des-dur op.27 №2. Дубль 2 (CS 88938-2);
 Шопен-Лист. Желание op.74 №1 (CS 88938-2);
 Соната №3 h-moll op.58. Первая часть, Allegro maestoso (CS 88960-1);
 Полонез op.40 №1 (CS 88961-1);
 Вальс As-dur op.42 (CS 88962-1);

29.11.1935. Пробные записи HMV:

Вальс As-dur op.42 (2EA 2575-1);

Шопен-Лист. Моя баловница op.74 №12 (2EA 2576-1);

Шопен-Лист. Желание op.74 №1 (2EA 2577-1);

Ноктюрн Fis-dur op.15 №2 (2EA 2578-1).

4.04.1938. Филадельфия:

Andante Spianato и большой блестящий полонез op.22 Es-dur;

Колыбельная Des-dur op.57;

Вальс op.64 №1 Des-dur;

Ноктюрн Fis-dur op.15 №2.

9.02.1940. Пробные записи The Columbia Recordings (CO 26504-1):

Фрагменты произведений Ф.Шопена:

Полонез op.40 №1;

Вальс As-dur op.42;

Ноктюрн Des-dur op.27 №2.

19.10.1941. Записи Ford Sunday Evening Hour:

Ноктюрн op.9 №2 Es-dur;

Вальс op.64 №1 Des-dur.

1.01.1942. Запись трансляции юбилея Вальтера Дармоша:

Ноктюрн Des-dur op.27 №2;

Вальс op.64 №1 Des-dur.

9.08.1943. Записи The Bell Telephone Hour:

Ноктюрн Fis-dur op.15 №2;

Вальс Es-dur op.18.

The complete Josef Hofmann. Vol.6 The Casimir Hall Recital. Marston 52014-2.

15.03.1936. Записи Cadillac Hour:

Ноктюрн Fis-dur op.15 №2;

Вальс As-dur op.42;

Вальс op.64 №1 Des-dur.

7.04.1938. Запись трансляции сольного концерта в Казимир Холле (Институт Кёртис):

Полонез es-moll op.26 №2;

Ноктюрн H-dur op.9 №3;

Вальс Es-dur op.18;

Баллада №4 f-moll op.52.

Игнац Фридман (1882-1948)

Ignaz Friedman. The Complete Solo Recordings 1923-1936. Pearl IF 2000.

CD 2, 3.

Записи 1923 года:

Мазурка cis-moll op.63 №3;

Вальс op.64 №1 Des-dur.

Записи 1924 года:

Прелюдия Es-dur op. 28 №19;

Этюд gis-moll op 25 № 6;

Мазурка D-dur op. 33 № 2.

Записи 1925 года:

Мазурка D-dur op. 33 № 2;

Баллада As-dur op. 47;

Записи 1926 года:

Прелюдия Des-dur op. 28 №15;

Этюд c-moll op.10 №12;

Этюд C-dur op.10 №7;

Мазурка h-moll op.33 №4;

Вальс a-moll op.34 №2.

Записи 1927 года:

Полонез As-dur op.53;

Соната b-moll op.35: Траурный марш, Финал;

Записи 1928 года:

Этюд Ges-dur op.10 №5;

Этюд Ges-dur op.25 №9;

Мазурка B-dur op.7 №1 ;

Колыбельная Des-dur op.57;

Записи 1929 года:

Мазурка cis-moll op.41 №1;

Полонез B-dur op.71 №2;

Записи 1930 года:

Мазурки B-dur op.7 №1, a-moll op.7 №2, f-moll op.7 №3, b-moll op.24 №4, D-dur op.33 №2, h-moll op.33 №4, cis-moll op.41 №1, As-dur op.50 №2, cis-moll op.63 №3, C-dur op.67 №3, a-moll op.67 №4, , a-moll op.68 №2;

Записи 1933 года:

Баллада As-dur op. 47;

Записи 1936 года:

Экспромт Fis-dur op.36;

Ноктюрн Es-dur op.55 №2.

Рауль Кочальский (1884-1948)

Raoul Koczalski plays Chopin. Pearl. GEMM CD 9472.

Предположительные годы записи 1926-1936.

Полонез As-dur op.53;

Ноктюрн op.9 №2 Es-dur;

Вальс Es-dur op.18;

Вальс a-moll op.34 №2;

Три экосеза op.72;

Мазурка F-dur op.68 №3;

Скерцо №2 b-moll op.31;

Фантазия-экспромт cis-moll op.66;

Баллада №4 f-moll op.52;

Этюды Ges-dur op.10 №5, As-dur op.10 №10, c-moll op.10 №12, f-moll op.25 №2, e-moll op.25 №5, gis-moll op.25 №6, a-moll op.25 №11;

Три новых этюда op.posth. №1 f-moll, №2 As-dur, №3 Des-dur;
 Прелюдия d-moll op.28 №4;
 Прелюдия As-dur op.posth.

Юзеф Турчиньский (1984-1953)

CD приложение в изданию: Nestors of Polish Pianistics I: Stanislaw Szpinalski, Maria Wilkomirska, Jozef Turczynski, Aleksander Michalowski / oprac. M. Szraiber. – Warszawa: FCAM, 2005:
 Мазурка b-moll op.24 №4;
 Ноктюрн Es-dur op.9 №2;
 Экспромт As-dur op.29.

Ежи Журавлев (1887-1980)

Пластинка „Muza” Polskie Nagranie XL 0373 Recital Chopinowski. Архивные записи Польского радио:
 Баллада №1 g-moll op.23;
 Ноктюрн Fis-dur op.15 №2;
 Мазурка h-moll op.33 №4;
 Полонез es-moll op.26 №2;
 Фантазия f-moll op.49;
 Этюд Ges-dur op.10 №5;
 Скерцо №2 b-moll op.31;
 Пластинка „Muza” XL0159 Ze złotych kart pianistyki polskiej:
 Этюд a-moll op.10 №2;
 Шопен-Михаловский. Вальс Des-dur.

Юзеф Смидович (1888-1962)

Пластинка „Muza” XL0159 Ze złotych kart pianistyki polskiej:
 Мазурка F-dur op.68 №3;
 Прелюдия G-dur op.28 №3.
 CD приложение к изданию Nestors of Polish Pianistics II: Zbigniew Drzewiecki, Jerzy Zurawlew, Margerita Trombini-Kazuro, Jerzy Lefeld, Jozef Smidowicz/ oprac. M. Szraiber. – Warszawa: FCAM, 2005:
 Экспромт Ges-dur op.51.

Збигнев Джевецкий (1890-1971)

CD приложение к изданию Nestors of Polish Pianistics II: Zbigniew Drzewiecki, Jerzy Zurawlew, Margerita Trombini-Kazuro, Jerzy Lefeld, Jozef Smidowicz/ oprac. M. Szraiber. – Warszawa: FCAM, 2005:
 Ф. Шопен. Полонез es-moll op.26 №2;
 Мазурка As-dur op.59 №2;
 Этюд cis-moll op.25 №7.

Маргерита Тромбини-Казуро (1891-1979)

CD приложение к изданию Nestors of Polish Pianistics II: Zbigniew Drzewiecki, Jerzy Zurawlew, Margerita Trombini-Kazuro, Jerzy Lefeld, Jozef Smidowicz/ oprac. M. Szraiber. – Warszawa: FCAM, 2005:
 Мазурка C-dur op.33 №2;
 Ноктюрн Fis-dur op.15 №2.

Миша Левицкий (1898-1941)

Mischa Levitzki. Complete recordings. Vol.1. Naxos Historical. 8.110688.
American Columbia Acoustic Recordings 1923-1924:

Вальс e-moll op.posth.;

Вальс Ges-dur op.70 №1;

Этюд Ges-dur op.10 №5;

Этюд As-dur op.25 №1;

Mischa Levitzki. Complete recordings. Vol.3. Naxos Historical. 8.110774.

Gramophone Company Ltd., 1928-1929:

Прелюдии C-dur op.28 №1, A-dur op.28 №7, F-dur op.28 №23;

Вальс As-dur op.64 №3;

Вальс Ges-dur op.70 №1;

Баллада As-dur op.47;

Ноктюрн Fis-dur op.15 №2;

Ноктюрн c-moll op.48 №1;

Скерцо cis-moll op.39;

Gramophone Company Ltd., 1933:

Полонез As-dur op.53.

Запись радиотрансляции 26 января 1935 года:

Баллада As-dur op.47;

Вальс cis-moll op.64 №2;

Этюд Ges-dur op.10 №5;

Прелюдия A-dur op.28 №7;

Запись радиотрансляции 28 апреля 1935 года:

Этюд Ges-dur op.10 №5.

Станислав Шпинальский (1901-1957)

CD приложение в изданию: Nestors of Polish Pianistics I: Stanislaw Szpinalski, Maria Wilkomirska, Jozef Turczynski, Aleksander Michalowski / oprac. M. Szraiber. – Warszawa: FCAM, 2005:

Ф. Шопен. Вальс As-dur op.42;

Мазурка B-dur op.7 №1;

Мазурка f-moll op.7 №3;

Вальс cis-moll op.64 №2.

Ружа Эткин (1908-1945)

Пластинка „Muza” XL0159 Ze złotych kart pianistyki polskiej:

Ноктюрн Fis-dur op.15 №2;

Мазурка cis-moll op.50.

Приложение 2

Письма учеников из архива И.Я. Падеревского.

Archiwum Akt Nowych, Варшава.

Шифр раздела: 553. Брахоцкий Александр 1921-1937.

1. Письмо от 13 декабря 1921 года. Л.2,3,4. – 3 С.
2. Письмо от 6 апреля 1930 года. Л.7,8. – 2 С.
3. Письмо от 4 сентября 1930 года. Л. 12,13. – 2 С.
4. Письмо от 24 февраля 1932 года. Л.16. – 1 С.
5. Письмо от 20 июля 1933 года. Док.11, Л.17,18. – 2 С.
6. Письмо от 27 октября 1933 года. Док.12, Л.19,20. – 2 С.
7. Телеграмма от 6 ноября 1934 года. Док.15, Л.23. – 1 С.
8. Письмо без даты (1937). Док.27, Л.37. – 1 С.

Шифр раздела: 554. Дыгат Зигмунд 1929 – 1940.

1. Записка с подписями З. Дыгата, С. Навроцкого, С. Шпинальского, Г. Штомпки, В. Тадлевского от 29 июля 1929 года. Л.2. – 1С.
2. Письмо от 9 сентября 1929 года. Док.2, Л.3. – 1 С.
3. Письмо от 22 декабря 1929 года. Док.3, Л.4,5. – 2 С.
4. Письмо от 18 апреля 1930 года. Док. 4, Л.6,7. – 2 С.
5. Письмо от 17 июля 1930 года. Док.5, Л.8. – 1 С.
6. Письмо от 26 октября 1930 года. Док.6, Л.9, 10. – 2 С.
7. Письмо от 15 декабря 1930 года. Док.7, Л. 11,12,13,14. – 4 С.
8. Письмо от 4 ноября 1931 года. Док.8, Л.15, 16. – 2 С.
9. Письмо от 16 декабря 1931 года. Док.9, Л.17. – 1 С.
10. Письмо от 30 апреля 1932 года. Док.10, Л.18,19. – 2 С.
11. Рецензия на концерт З. Дыгата от 2 апреля 1932 года. Машинопись.Фр.яз. Л.22. – 1С.
12. Письмо от 3 ноября 1932 года. Док.11, Л.24,25. – 2 С.
13. Письмо от 27 июля 1933 года. Док.12, Л.26, 27. – 2 С.
14. Письмо от 22 декабря 1933 года. Док.13, Л.28,29,30,31. – 4 С.
15. Письмо от 29 марта 1934 года. Док. 14, Л.33. – 1 С.
16. Письмо от 28 июля 1934 года. Док.15, Л.34,35,36,37. – 4 С.
17. Письмо от 23 ноября 1934 года. Док. 16, Л.38,39. – 2 С.
18. Письмо от 29 июля 1935 года. Док.17, Л.40. – 1 С.
19. Письмо от 28 декабря 1935 года. Док.18, Л.41,42. – 2 С.
20. Письмо от 30 июля 1939 года. Док.19, Л.43,44. – 2 С.
21. Письмо от 9 ноября 1939 года. Док. 20, Л.45,46. – 2 С.
22. Телеграмма от 5 мая 1940 года. Док. 21, Л.47. – 1 С.
23. Список сочинений из репертуара З. Дыгата. Док.22, Л.48,49. – 2 С.

Шифр раздела: 555. Лабунский Феликс 1928-1939.

1. Письмо от 30 декабря 1928 года. Док.1, Л.1. – 1 С.
2. Письмо от 7 сентября 1928 года. Док.2, Л.2,3. – 2 С.
3. Письмо от 20 июля 1929 года. Док.3, Л.4. – 1 С.
4. Письмо от 23 декабря 1929 года. Док.4, Л.5. – 1 С.
5. Письмо от 22 марта 1931 года. Док.7, Л.8,9,10. – 3С.

6. Письмо от 9 апреля 1932 года. Док.9, Л.12,13. – 2 С.
7. Письмо от 12 июня 1933 года. Док.10, Л.14,15,16. – 3 С.
8. Письмо от 20 июня 1933 года. Док.12(13?), Л.21. – 1 С.
9. Письмо от 24 мая 1936 года. Док.15, Л.25,26. – 2 С.
10. Письмо от 23 июля 1937 года. Док.16, Л.27,28,29,30. – 4 С.
11. Письмо без даты (1939). Док. Док.19, Л.33,34,35,36,37,38. – 6 С.

Шифр раздела: 556. **Навроцкий Станислав 1920-1936.**

1. Письмо от 22 января 1920 года. Док.1, Л.1,2. – 2 С.
2. Письмо от 11 сентября 1928 года. Док.2, Л.3. – 1 С.
3. Письмо от 17 сентября 1928 года. Док.3, Л.4,5. – 2 С.
4. Записка от 29 марта 1929 года. Док.4, Л.6. – 1 С.
5. Письмо от 11 сентября 1929 года. Док.6, Л.8. – 1 С.
6. Письмо от 29 ноября 1929 года. Док.7, Л.9. – 1 С.
7. Письмо от 23 декабря 1929 года. Док.8, Л.10. – 1 С.
8. Письмо от 18 апреля 1930 года. Док.9, Л.11,12. – 2 С.
9. Письмо от 1 мая 1930 года. Док.10, Л.13,14. – 2 С.
10. Письмо от 30 июня 1930 года. Док.11, Л.15,16,17. – 3 С.
11. Письмо от 14 июля 1930 года. Док.12, Л.18,19,20. – 3 С.
12. Список сочинений. Репертуар, пройденный с Паном Президентом. Л.21. – 1 С.
13. Письмо от 11 сентября 1930 года. Док.14, Л.23,24. – 2 С.
14. Записка от 23 декабря 1931 года. Док.15, Л.25. – 1 С.
15. Записка от 27 июля 1932 года. Док.16, Л.26. – 1 С.
16. Письмо от 28 июля 1933 года. Док.17, Л.27. – 1 С.
17. Письмо от 30 декабря 1933 года. Док.18, Л.28. – 1 С.

Шифр раздела 557. **Перковский Пётр 1928-1936.**

1. Письмо от 19 июля 1928 года. Док.1, Л.1,2,3. – 3 С.
2. Телеграмма от 31 июля 1931 года. Док.6, Л.8. – 1 С.
3. Письмо от 20 августа 1932 года. Док.7, Л.9,10,11,12,13,14. – 6 С.
4. Письмо от 25 декабря 1932 года. Док.8, Л.15,16,17,18. – 4 С.
5. Записка от 30 июля 1933 года. Док.9, Л.19. – 1 С.
6. Письмо от 25 декабря 1933 года. Док.10, Л.20. – 1 С.
7. Письмо от 31 июля 1934 года. Док.11, Л.21. – 1 С.
8. Записка от 24 декабря 1934 года. Док.12, Л.22. – 1 С.

Шифр раздела 558. **Шпинальский Станислав 1928-1940.**

1. Рекомендательное письмо от 16 марта 1928 года. Подписано польскими деятелями культуры. Док.1, Л.1,2. – 2 С.
2. Ф. Шопский. Рецензия на концерт С. Шпинальского. – Курьер Варшавский, 13 февраля 1928 года. Док.1, Л.3. – 1 С.
3. Копия рекомендательного письма от 15 марта 1928 года. Выписана должность каждого из подписавших. Л.7,8. – 2 С.
4. Письмо от 11 февраля 1929 года. Док.3, Л.9,10,11,12,13. – 5 С.
5. Письмо от 3 июня 1929 года. Док.4, Л.14,15. – 2 С.
6. Письмо от 23 ноября 1929 года. Док.5, Л. 16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27. – 12 С.

7. Письмо от 4 марта 1930 года. Док.6, Л.28, 29,30,31,32,33. – 6 С.
8. Рецензия на концерт С. Шпинальского в зале гимназии им. Длугоша. Л.37. – 1 С.
9. Письмо С. Навроцкого С. Шпинальскому от 29 июля 1930 года. Док.7, Л.38. – 1 С.
10. Письмо-поздравление от 31 июля 1930 года. Подписи С. Шпинальского, А. Брахоцкого, З. Дыгата, А. Тадлевского, Г. Штомпки. Док.8, Л.39. – 1 С.
11. Письмо от 9 сентября 1930 года. Док.9, Л.40,41,42,43. – 4 С.
12. Письмо от 6 октября 1930 года. Док.10, Л.44,45,46,47,48,49. – 6 С.
13. Письмо от 22 декабря 1930 года. Док.11, Л.50,51. – 2 С.
14. Письмо от 31 марта 1931 года. Док.12, Л.52,53,54. – 3 С.
15. Письмо от 2 ноября 1931 года. Док.14, Л.56,57,58,59,60,61. – 6 С.
16. Рецензии на концерты С. Шпинальского в Англии. – Биркенхэд Ньюс, 16 декабря 1931 г., Ливерпуль Эхо, 14 декабря 1931 г. Док.15, Л.67. – 1 С.
17. Письмо от 19 декабря 1931 года. Док.16, Л.68,69,70,71. – 4 С.
18. Рецензии на концерты С. Шпинальского в Бельгии. – Ля Газет. Брюссель, 19 декабря 1931 г., Журнал де Брюгге э де ля Прованс, 21 декабря 1931 г., Эвентай, 27 декабря 1931. Док.17, Л.73. – 1 С.
19. Письмо от 12 марта 1932 года. Док.18, Л.81,82,83,84,85,86. – 6 С.
20. Вл. Буковецкий. Рецензия на концерт С. Шпинальского от 19 января 1932. – Дженник Куявский [Dziennik Kujawski]. Л.87. – 1 С.
21. Письмо от 24 февраля 1932 года. Док.19, Л.92,93,94,95,96,97,98. – 7 С.
22. Письмо от 30 апреля 1932 года. Док.20, Л.99,100,101,102,103,104, 105,106. – 8 С.
23. Письмо от 9 мая 1932 года. Док.21, Л.107,108. – 2 С.
24. Письмо от 24 июня 1932 года. Док.22, Л.109,110,111. – 3 С.
25. Письмо от 15 октября 1932 года. Док. 23, Л.112,113,114,115,116,117. – 6 С.
26. Программы сольных концертов Г. Штомпки, А. Брахоцкого, З. Дыгата, С. Шпинальского. Машинопись. Л.118,119. – 2 С.
27. Письмо от 22 декабря 1932 года. Док.24, Л.120,121. – 2 С.
28. Письмо от 8 апреля 1933 года. Док.25, Л.122,123,124,125,126,127. – 6 С.
29. Письмо от 28 июля 1933 года. Док.26, Л.128,129. – 2 С.
30. Письмо от 17 августа 1933 года. Док.27, Л.130,131. – 2 С.
31. Письмо от 30 декабря 1933 года. Док.28, Л.132,133. – 2 С.
32. Письмо от 24 апреля 1934 года. Док.30, Л.135,136,137,138,139,140. – 6 С.
33. Письмо от 18 апреля 1935 года. Док.32, Л.145,146. – 2 С.
34. Письмо от 24 декабря 1935 года. Док.33, Л.147,148. – 2 С.
35. Письмо от 27 июля 1936 года. Док.35, Л.150,151. – 2 С.
36. Письмо от 6 ноября 1936 года. Док.36, Л.152,153. – 2 С.
37. Письмо от 23 декабря 1936 года. Док.37, Л.154,155. – 2 С.
38. Письмо от 26 марта 1937 года. Док.38, Л.156,157. – 2 С.
39. Письмо от 24 июля 1937 года. Док.39, Л.158,159. – 2 С.
40. Письмо от 2 ноября 1937 года. Док.40, Л.164,165. – 2 С.
41. Письмо от 24 декабря 1937 года. Док.41, Л.166,167. – 2 С.
42. Письмо от 31 января 1938 года. Док.42, Л.168,169. – 2 С.
43. Письмо от 13 апреля 1938 года. Док.43, Л.170. – 1 С.
44. Письмо от 28 июля 1938 года. Док.44, Л.171,172. – 2 С.

45. Характеристика С. Шпинальского. Машинопись. – Rion-Bosson, 9 мая 1929 года. Док.45, Л.173. – 1 С.
46. Письмо от 4 ноября 1938 года. Док.46, Л.174,175. – 2 С.
47. Письмо от 6 ноября 1939 года. Док.47, Л.176,177. – 2 С.
48. Письмо от 21 ноября 1940 года. Док.48, Л.178,179. – 2 С.
49. Письмо от 1 января 1940 года. Док.49, Л.180. – 1 С.

Шифр раздела 559. Штомпка Генрих 1928-1939.

1. Письмо от 23 августа 1928 года. Док.1, Л.1,2. – 2 С.
2. Письмо от 16 сентября 1928 года. Док.2, Л.3,4. – 2 С.
3. Письмо от 29 марта 1929 года. Док.3, Л.7. – 1 С.
4. Письмо от 14 июля 1929 года. Док.5, Л.9,10,11,12. – 4 С.
5. Письмо от 6 августа 1929 года. Док.6, Л.13,14,15. – 3 С.
6. Письмо от 13 сентября 1929 года. Док.7, Л.16,17. – 2 С.
7. Письмо от 28 ноября 1929 года. Док.8, Л.18,19. – 2 С.
8. Письмо от 18 декабря 1929 года. Док.9, Л.20,21,22,23. – 4 С.
9. Письмо от 11 февраля 1930 года. Док.10, Л.24,25. – 2 С.
10. Письмо от 10 марта 1930 года. Док.12, Л.27,28. – 2 С.
11. Письмо Галины Штомпки от 10 марта 1930 года. Док.13, Л.29,30. – 2 С.
12. Письмо от 24 марта 1930 года. Док.14, Л.31,32,33,34,35,36. – 6 С.
13. Письмо от 14 апреля 1930 года. Док.16, Л.38,39,40,41,42. – 5 С.
14. Письмо Галины Штомпки от 16 апреля 1930 года. Док.17, Л.43,44. – 2 С.
15. Письмо от 28 апреля 1930 года. Док.18, Л.45,46,47,48. – 4 С.
16. Письмо от 17 мая 1930 года. Док.19, Л.49,52,53,54. – 4 С.
17. Письмо от 31 мая 1930 года. Док.20, Л.57,58,59,60,61,62. – 6 С.
18. Письмо от 10 июля 1930 года. Док.21, Л.63,64,65,66. – 4 С.
19. Письмо от 18 декабря 1930 года. Док.22, Л.67,68,69,70,71. – 5 С.
20. Письмо от 10 июня 1931 года. Док.25, Л.74,75. – 2 С.
21. Письмо от 25 сентября 1931 года. Док.27, Л.77,78,79. – 3 С.
22. Письмо от 25 января 1932 ода. Док.28, Л. 80,81,82,83. – 4 С.
23. Программа концерта Г.Штомпки. Док.28 а, Л.84. – 1 С.
24. Программа концерта Г. Штомпки. Л.88,89. – 2 С.
25. Рецензия на концерт Г. Штомпки от 23 февраля 1932 года. Машинопись. – 1 С.
26. Письмо от 18 марта 1932 года. Док.30, Л.100,101,102,103. – 4 С.
27. Письмо от 26 сентября 1932 года. Док.32, Л.104,105,106,107. – 4 С.
28. Письмо от 18 декабря 1932 года. Док.33, Л.108,109,110,111,112. – 5 С.
29. Письмо от 28 июля 1933 года. Док.34, Л.113,114. – 2 С.
30. Письмо от 13 ноября 1933 года. Док.35, Л.115,116. – 2 С.
31. Рецензия на концерт. 25 ноября 1933 года. Док.35а, Л.117. – 1 С.
32. Письмо от 27 июля 1934 года. Док.39, Л.129,130. – 2 С.
33. Письмо от 4 ноября 1936 года. Док. 44, Л.135,136,137,138. – 4 С.
34. Письмо от 18 декабря 1938 года. Док. 47, Л.141,142,143,144. – 4 С.
35. Телеграмма от 3 июня 1932 года. Док.31, Л.150. – 1 С.

Приложение 3

Шопеновские звукозаписи И.Я. Падеревского²¹³*Сочинения, записанные на валиках Duo-Art в 1905-1907, 1921-1929:*

Ф. Шопен. Баллада g-moll op.23

Баллада As-dur op.47

Этюд E-dur op.10№3

Этюд Ges-dur op.25 №9

Мазурка a-moll op.17 №4

Мазурка b-moll op.24№4

Ноктюрн G-dur op.37№2

Ноктюрны c-moll, fis-moll op.48 №1,2

Полонез A-dur op.40№1

Полонез As-dur op.53

Скерцо cis-moll op.39

Вальс As-dur op.34№1

Вальс As-dur op.42

Вальс cis-moll op.64№2

Шопен-Лист. Польские песни op.74№1,2

Сочинения, записанные Падеревским на пластинках HMV Victrola 11 VIII 1908 в Камдене, Нью-Йорк.²¹⁴

Ф. Шопен. Колыбельная op.57 [6428 B]

Этюд a-moll op.25№11 [6438 A]

Этюд gis-moll op.25№6 [917 B]

Этюд cis-moll op.25№7 [6448 A]

Этюд Ges-dur op.25№9 [914 B]

Траурный марш из Сонаты b-moll op.35 [6470 A]

Мазурка a-moll op.17№4 [6448 B]

Ноктюрн F-dur op.15№1 [74545]

Ноктюрн Fis-dur op.15№2 [75429]

Польские песни op.74№1 [74777, 6428 A]

Вальс As-dur op.42 [74796]

Сочинения, записанные фирмами Victrola и Victor в Камдене, Нью-Йорк, без даты записи.²¹⁵

Ф. Шопен. Этюд E-dur op.10№3 [6628 B]

Мазурка cis-moll op.63№3 (Victor) [7416 B]

Ноктюрн Es-dur op.9№2 (Victor) [7416 A]

Ноктюрн Fis-dur op.15№2 [6825 B]

Польские песни (год записи -1912) [88408]

Полонез es-moll op.26№2 [7391 A,B]

²¹³ Дискографию И. Падеревского см. в кн.: *Perkowska M. Diariusz koncertowy Ignacego Jana Paderewskiego.* – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1990. С.245-248.

Список шопеновских звукозаписей Падеревского см. в кн.: *Szczepański R. Fryderykowi Chopinowi – Ignacy Jan Paderewski.* – Warszawa: Wydawnictwa Akcydensowe, 1991. С. 41-43.

²¹⁴ Записи хранятся в архиве Х. Любке и С. Стрекача в Калифорнии.

²¹⁵ Записи хранятся в архиве Х. Любке и С. Стрекача в Калифорнии

Прелюдия Des-dur op.28№15 (Victor) [6847 A]

Прелюдия As-dur op.28№17 (Victor) [6847 B]

Блестящий вальс Es-dur op.18 [6877 A]

Сочинения, записанные в 1911-1930 гг. на пластинки на 78 оборотов. Записи реконструированы фирмой Pearl Pavilion Records (Пембури, Кент) в 1984-1985 гг.:

Пластинка 1

Сторона 1 (GEMM 136)

Ф.Шопен. Этюд cis-moll op.25№7 [2-045511] Лондон, июль 1912

Этюд C-dur op.10№7 [045554] Париж, февраль 1912

Сторона 2 (GEMM 136)

Ф. Шопен Ноктюрн F-dur op.15№1[05620] Нью-Йорк, май 1917

Ноктюрн Fis-dur op. 15№2 [05616] Нью-Йорк, май 1917

Вальс As-dur op.42 [05718] Нью-Йорк, июнь 1922

Пластинка 2

Сторона 1 (GEMM 140)

Ф. Шопен. Полонез A-dur op.40№1 [045533] Морж, июль 1911

Этюды E-dur op.10№3, As-dur op.25№1, f-moll op.25№2, c-moll op.10№12 [045558, 045556, 045554] Париж, февраль 1912

Мазурка a-moll op.17№4 [2-045501] Лондон, июль 1912

Сторона 2 (GEMM 140)

Ф. Шопен. Вальс As-dur op.34№1 [2-045503] Лондон, июль 1912

Вальс cis-moll op.64№2 [05627] Нью-Йорк, май 1917

Шопен-Лист. Желание [2-045562] Лондон, июль 1912

Пластинка 3

Сторона 1 (GEMM 150)

Ф. Шопен. Этюд Ges-dur op.25 №9 [DA 470] Нью-Йорк, июнь 1917

Этюд gis-moll op.25№6 [917] Камден, Нью-Йорк, май 1923

Этюд a-moll op.25№11 [6438] Камден, Нью-Йорк, май 1923

Сторона 2 (GEMM 150)

Ф. Шопен. Колыбельная op.57[6428] Нью-Йорк, июнь 1922

Мазурки As-dur op.59№2 и fis-moll op.59№3 [DA 633] Камден, Нью-Йорк, май 1924

Шопен-Лист. Моя баловница [6428] Нью-Йорк, июнь 1922

Ф. Шопен. Траурный марш из Сонаты b-moll op.35 [6470] Камден, Нью-Йорк, май 1923

Сочинения, записанные в Нью-Йорке:

Пластинка 4

Сторона 1 (GEMM 179)

Ф.Шопен. Вальс Es-dur op.18 [CVE 45509-2 DB 1273], май 1928

Прелюдия Des-dur op.28№15 [CVE 27915-13 DB 1272], май 1928

Прелюдия As-dur op.28№17 [CVE 37125-8 DB 1272], май 1928

Этюд E-dur op.10№3 [CVE 37126-2 DB 1037], декабрь 1926

Этюд Ges-dur op.10 №5 [BVE 37127-10 DA 1047], май 1928

Этюд c-moll op.10№12 [BVE 45510-2 DA 1047] , май 1928

Пластинка 5

Сторона 1 (GEMM 196)

Ф. Шопен. Мазурка D-dur op.33№3 [BVE 63162-1, DA 1245], октябрь 1930

Мазурка As-dur op.59№2 [BVE 64336-3, DB 1245], декабрь 1930

Мазурка cis-moll op.63№3 [CVE 64333-1R, DB 1763], октябрь 1930

Ноктюрн Es-dur op.9№2 [CVE 64343-3, DB 1763], декабрь 1930

Полонез es-moll op.26№2 [CVE 64344/5-1,2, DB 5897], октябрь 1930

Сочинения, записанные на пластинках HMV в 1937-1938 годах:

Ф. Шопен. Ноктюрн Fis-dur op. 15№2 [2 EA 4573-1, DB 3711], Лондон, январь 1937

Полонез As-dur op.53 [2 EA 4574/5-1, DB 3134], Лондон, январь 1937

Мазурка fis-moll op.59№3 [2 EA 7110-1, DB 3709], Лондон, ноябрь 1938

Ноктюрн H-dur op.62№1 [2 EA 7115/6-1], Лондон, ноябрь 1938

Вальс cis-moll op.64№2 [2 EA 7117-1, DB 3711], Лондон, ноябрь 1938