

На правах рукописи

ЗАБОРИН Семён Викторович

**Шопениана Падеревского как феномен
польской исполнительской культуры**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2015

Работа выполнена на кафедре общего курса и методики преподавания
фортепиано

ФГОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени
Н. А. Римского-Корсакова»

Научный руководитель: **Скорбященская Ольга Адольфовна**
кандидат искусствоведения, доцент кафедры
общего курса и методики преподавания
фортепиано ФГОУ ВО «Санкт-Петербургская
государственная консерватория имени
Н. А. Римского-Корсакова»

Официальные оппоненты: **Бородин Борис Борисович**
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой истории и теории
исполнительского искусства
ФГБОУ ВПО «Уральская государственная
консерватория (академия) имени М.П.
Мусоргского»

Шекалов Владимир Александрович
доктор искусствоведения, профессор кафедры
музыкального искусства ФГБОУ ВПО
«Академия Русского балета имени
А.Я. Вагановой»

Ведущая организация: ФГБНИУ «Российский институт истории
искусств»

Защита состоится _____ в __ часов __ минут на заседании Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 210.018.01 при ФГОУ ВПО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, д.2, литер А. аудитория 537.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Автореферат разослан « _____ » 2015 года

Ученый секретарь

Совета по защите докторских и кандидатских
диссертаций Д 210.018.01

доктор искусствоведения, профессор

Т.А.Зайцева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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. Ясиньский (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 музыковедении 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 музыковедении 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 шопеновском репертуаре, его исполнительская, редакторская и педагогическая интерпретация нотного текста шопеновских сочинений.

Цель диссертации: исследовать шопениану Падеревского как феномен польской фортепианной культуры рубежа XIX – XX веков и определить ее место в польской шопениане XX века.

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

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

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. Шопена в исполнении польских пианистов рубежа XIX – XX веков (приложение 1), письма учеников Падеревского (приложение 2), шопеновские звукозаписи 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.

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.).

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.

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).

Диссертационное исследование состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы, трех приложений, включающих 1. Список звукозаписей произведений Ф. Шопена в исполнении польских пианистов рубежа XIX – XX веков, 2. Список писем учеников из архива И.Я. Падеревского, 3. Список шопеновских звукозаписей И.Я. Падеревского. Общий объем работы – 195 с.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, формулируются цели и задачи диссертационного исследования.

Глава 1. Польская исполнительская шопениана

1.1. Генеалогическое древо польской фортепианной культуры

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.

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

Как отмечает профессор Варшавской консерватории, Р. Смендзянка, для исполнения произведений 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 позволяющий воплотить идеальное *legato*»⁴.

Вместе с тем, приходится констатировать, что звук современных польских пианистов утратил долю того тепла, которое было свойственно звуку «великих» поляков – И.Падеревскому, С.Шпинальскому, Ю.Смидовичу. Игра польских пианистов послевоенного поколения отличается более абстрактным звуком. В ней, однако, сохраняется бережность интонирования, свойственная старым польским виртуозам.

Современные польские пианисты избегают в своей игре динамических преувеличений. Разница между нюансами в шопеновских произведениях часто сглаживается пианистами – отсутствуют внезапные динамические контрасты, динамическая «пестрота». Изменения в динамике носят скорее волнообразный характер.

В игре таких пианистов, как Антон Рубинштейн, И. Падеревский, С. Шпинальский, динамические контрасты были выявлены гораздо более отчетливо.

Шопеновское *rubato*, по мнению А. Михаловского, обладало своей «неотразимой эмоциональной логикой». Оно могло быть обусловлено: «подъемом или спадом мелодической линии, деталями гармонии, структурой

⁴ Smendzianka R. Jak grać Chopina: Proba odpowiedzi. Warszawa: Międzynarodowa Fundacja im. Fryderyka Chopina, 2000. S. 11. Здесь и далее перевод мой – С.З.

фигурации. Оно неизменно было плавным, естественным, не перерождалось в преувеличенную аффектацию»⁵.

Широко используется польскими пианистами *tempo rubato* так называемого первого типа, или связанное *tempo rubato*, при котором мелодия слегка запаздывает по отношению к мерному аккомпанементу, что не сказывается на скорости пульсации ритмических долей. Второй тип – свободное *tempo rubato* – применяется, как правило, в завершении разделов формы – фраз, периодов, в конце пьес; в этом случае происходит довольно заметное кратковременное изменение темпа. Особо выделяется иногда разновидность *tempo rubato*, свойственная исполнению национальных танцев, таких как мазурка или венский вальс. Подобное *tempo rubato* наглядно проявляется, например, в интерпретациях польскими пианистами мазурок Шопена.

Случаи применения агогической нюансировки связаны, по мнению Я. Клечиньского, с «преувеличением экспрессивных элементов музыки»⁶, среди которых нередко встречаются ферматы на затактовых звуках.

Звучание фортепиано у польских шопенистов обладает особым качеством. Вся фактура – мелодия и аккомпанемент, полифонические голоса, вертикаль в аккордах, звучит так, как будто исполняется камерным ансамблем – динамически согласованно, без явного первенства мелодического голоса и подчинения остальных. Андре Жид описывал ошибки исполнения и его идеальный вариант следующим образом: «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, наоборот, – я хочу, чтобы она едва возвышалась над всем другим, что я никоим образом не рассматриваю, как простой аккомпанемент»⁷.

Педализация современных польских пианистов подобна легкому дыханию – она практически незаметна и в то же время одухотворяет фактуру. Колористическое использование педали, характерное для пианистов старой польской школы, применяется в минимальной степени.

⁵ Цит. по: Михаловский А. Как играл Фридерик Шопен // Как исполнять Шопена / сост., вступ. ст. А.В. Засимовой. М.: Классика-XXI, 2005. С. 137.

⁶ Цит. по: Там же. С.126.

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

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

В числе крупнейших представителей «шопеновской» ветви следует назвать А. Михаловского, Р. Кочальского, М. Розенталя. Обучаясь у своего наставника К. Микули, все трое испытали на себе сильное влияние шопеновского пианизма. Это влияние заметно и в игре учеников А. Михаловского – Ю. Смидовича и Е. Журавлева. В числе особенностей исполнения произведений Шопена этими пианистами следует отметить:

- легкий, светлый, полетный характер звука;
- сочетание благородства и проникновенности в интонировании;
- 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.

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

Для сравнительного анализа были выбраны звукозаписи В. Софроницкого, С. Рахманинова, Ф. Бузони, И. Падеревского, А. Корто, Р. Эткин. Анализ показывает, насколько различными могут быть варианты интерпретации одной и той же пьесы. Трактовки названных музыкантов разделяются по типу передачи содержания – лирическому (И. Падеревский, Р. Эткин, В. Софроницкий) и драматическому (С. Рахманинов, А. Корто, Ф. Бузони). Разделяются также типы бытования интерпретации, ориентированность исполнения на салон (И. Падеревский, С. Рахманинов) или концерт (Р. Эткин, А. Корто), театральность содержания (В. Софроницкий, Ф. Бузони). Все же, наиболее убедительными, наиболее соответствующими стилю и жанру сочинения следует признать трактовки польских пианистов И. Падеревского и Р. Эткин.

1.5. Исполнительский стиль польских пианистов в контексте мировой шопенианы

По словам А.В. Засимовой, в Европе Шопена играют «более свободно, не стесняясь подчеркнуть всю чувственную красоту и прихотливую изменчивость настроений»⁸, тогда как за русской школой признается строгость и «объективность» исполнения. Но справедливо ли это противопоставление по

⁸ Засимова А.В. Ук. соч. С. 5.

отношению к выдающимся музыкантам? Исполнение европейских пианистов нередко обладает ритмической строгостью, верностью нотному тексту, эмоциональной сдержанностью (М. Поллини, А.Б. Микеланжели, Д. Липатти и др.). В то же время французские пианисты играют Шопена очень свободно. Их игра богата мельчайшими нюансами, полутенями, фраза изысканна и неуловима, подобна аромату французских духов, а педаль пришла с акварелей импрессионистов. Такая манера исполнения Шопена больше подходит музыке Дебюсси.

С большой агогической гибкостью исполняют Шопена пианисты Латинской Америки, М. Аргерих, Н. Фрейр, С. Тьемпо.

Стилистически неоднородны интерпретации русских шопенистов. Можно выявить несколько распространенных, наиболее характерных типов исполнения (свойственных не только русским пианистам), внутри которых игра каждого артиста все равно предстанет в особом освещении.

Шопен «виртуозов» – тип, представленный в творчестве таких музыкантов, как В. Горовиц, Э. Гилельс, С. Рихтер, Г. Гинзбург, А. Султанов, П. Серебряков, Э. Вирсаладзе.

Внутри *виртуозного* типа отметим специфическое для русских музыкантов направление: «русский салонный стиль» в Шопене. Черты этого стиля можно обнаружить в игре пианистов, исполняющих произведения Шопена слишком свободно, своевольно, с задушевной теплотой и выразительностью интонирования.

Не менее часто встречается в русской шопениане *драматический* тип исполнения. Проявления этого типа можно услышать в звукозаписях В. Софроницкого, М. Плетнева, П. Егорова.

Русские музыканты также создают *классический* или *аполлонический* тип исполнения Шопена. В числе таких музыкантов лауреаты довоенных конкурсов – Л.Оборин, Я. Флиер, Р. Тамаркина, а также некоторые современные шопенисты: С. Бунин, Д. Трифонов, Л. Генюшас. Строгость или ясность пропорций в исполнении названных пианистов соединяется с выразительностью произнесения. К такому Шопену стремятся и польские исполнители.

В интерпретациях произведений Шопена польскими пианистами содержится уникальный сплав строгости и свободы. В идеале игра настоящего шопениста должна отличаться чувством меры, в соединении с выдающейся эмоциональной одаренностью исполнителя. Совершенный образ «польского Шопена» – классически стройный, выверенный, ясный и в то же время внутренне драматичный, насыщенный яркой эмоциональностью, управляемой, однако, чувством меры и не нарушающей границ хорошего

вкуса. Таков Шопен в звукозаписях И. Падеревского, А. Михаловского, Артура Рубинштейна, К. Циммермана, Р. Блэхача.

Глава 2. Игнацы Ян Падеревский – исполнитель и педагог

2.1. Пианистический генезис И. Падеревского: занятия с Т. Лешетицким в Вене

Падеревский дважды посетил Лешетицкого в Вене, 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.

Уроки у Лешетицкого сыграли решающую роль в судьбе Падеревского. 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. Под влиянием Лешетицкого вырабатывалась также художественная манера Падеревского, важными чертами которой стали изящество исполнения и его поэтическая одухотворенность.

2.2. Влияние Антона Рубинштейна

Падеревского часто сравнивали с Антоном Рубинштейном. Сравнения касались как артистического облика, так и стиля игры. Музыканты были знакомы и неоднократно встречались. Антон Рубинштейн, находившийся в расцвете своего таланта и на вершине славы, не мог не повлиять на формирование творческой индивидуальности молодого И. Падеревского.

От Рубинштейна Падеревский мог воспринять масштабную концертную подачу, богатство тембровой палитры фортепиано, а самое главное – необъяснимую артистическую интонацию, присущую игре крупных музыкантов.

Искусство Рубинштейна, судя по всему, оказало влияние и на эстетические установки Падеревского-интерпретатора. Слова А. Замойского о Рубинштейне вполне можно отнести и к Падеревскому: «...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»⁹. Несмотря на то, что оба музыканта декларировали верность нотному тексту и авторской воле, игра каждого из них нередко противоречила этой позиции.

⁹ *Zamojski A. Paderewski. Warszawa: PIW, 2010. S 35.*

2.3. Педагогическая деятельность Падеревского.

Падеревский, в отличие от своего наставника Лешетицкого, не был великим педагогом. Вместе с тем, Падеревский проявил себя как педагог, повлиявший на стиль игры нескольких выдающихся пианистов. Среди них – Артур Рубинштейн, Витольд Мальцужиньский, Станислав Шпинальский, Генрик Штомпка.

Педагогическая деятельность польского мастера была связана с Варшавой, Страсбургом, Парижем и Моржем. Наиболее полно педагогика Падеревского осуществлялась в летних курсах, проходивших на его вилле *Rion-Bosson* в швейцарском городе Морже в 1928-1932 годах.

Несмотря на то, что у Падеревского учились и иностранные музыканты, его педагогика оказала наибольшее влияние на формирование польской фортепианной школы.

2.4. Методические принципы Падеревского.

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 <...>»¹⁰.

Падеревский в первую очередь учил слышать и чувствовать музыку, доверять слуху и художественной интуиции. Он советовал ученикам избегать механической работы, не утомлять слух, не заниматься более пяти часов в день. Идея преимущества слуховых ощущений перед физиологическими в методе обучения Падеревского находится в русле педагогических концепций XX века и согласуется, в частности, с мнением К.А.Мартинсена и его единомышленников о первичности слуховой установки.

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, погрузиться в стихию игры, естественной, как человеческая речь»¹¹. Модель организации занятий, предложенная Падеревским, во многих отношениях близка модели работы над музыкальным сочинением «по Лешетицкому». Различие в том, что по сравнению с системой его наставника, Падеревский меняет местами второй и третий этапы и предлагает учить произведение, двигаясь от общего к частному.

¹⁰ Цит. по: *Phillips, Ch. Paderewski: The Story of a Modern Immortal*. New York: Da Capo Press, 1978. P. 177.

¹¹ Цит. По: *Popis J. Szkoła Paderewskiego* // Haag K.R. Ignacy Jan Paderewski. Z panteonu wielkich Polaków. Bazylea-Kraków-Warszawa, 2010.S.76.

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 полный звук.

Технические задачи, которые ставил перед учениками Падеревский, перекликаются с заветами его учителя Лешетицкого. Оба рекомендовали в качестве инструктивного материала этюды Черни.

Признаком хорошей технической оснащенности пианиста, по мнению Падеревского, является звуковая ясность. Звукоизвлечение должно варьироваться в зависимости от величины 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. Поэтому, работая в классе, верхнюю крышку рояля, как считал Падеревский, всегда нужно держать закрытой.

Падеревский говорил об умении педализировать как о вершине фортепианного мастерства: «Педаля, – отмечал Падеревский, – является главным условием выразительной игры, давая полноту звучанию и продлевая звук. Работая над новым сочинением, необходимо упражняться в особом способе использования педали, поскольку каждая пьеса требует иной, отвечающей характеру музыки, педализации»¹².

Выбирая учебный репертуар, Падеревский всегда имел в виду индивидуальность ученика. Основой учебного репертуара Падеревский считал произведения Баха, Бетховена, Шумана, Шопена, иногда советовал играть современных авторов. Для выработки певучего тона мог задать Песни без слов Мендельсона или ноктюрны Шопена. Особенность занятий в Rion-Bosson состояла в том, что, проходя большое количество шопеновских пьес, Маэстро не считал шопеновский репертуар учебным, предпочитая работать над сочинениями классиков.

В своей педагогике Падеревский стремился достичь баланса между верностью авторскому тексту и проявлением индивидуальности исполнителя. Результат занятий виделся ему в достижении парадокса: «полное растворение личности исполнителя в произведении» и «привнесение своей индивидуальности решительно и триумфально, в интерпретацию идей композитора»¹³.

¹² Цит. по: *Jasiński, J.* Ignacy Jan Paderewski: Antologia. Poznań: Ars Nova, 1996.S.164.

¹³ Цит. по: *Phillips*, op.cit. P. 189.

Глава 3. И.Я. Падеревский – интерпретатор музыки Шопена

3.1. Произведения Шопена в концертных программах Падеревского

Шопениана Падеревского, как совокупность интерпретаций выдающимся польским пианистом творческого наследия Шопена, осуществлялась в течение полувекового творческого пути артиста, педагога, редактора и общественного деятеля. Отправной точкой исполнительской шопенианы Падеревского можно считать краковский концерт 1883 года, после которого появился первый отклик на исполнение Падеревским сочинений Шопена. Не обошелся без Шопена и парижский дебют Падеревского в 1888 году, ставший началом его блестящей карьеры. В дальнейшем музыка Шопена становится неотъемлемой частью практически каждого выступления Падеревского. В программах английского турне 1891 года значится 17 шопеновских композиций¹⁴. 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 Шопена.

При этом шопеновские пьесы в программах Падеревского как правило находились в третьей четверти концерта, в точке золотого сечения.

3.2. Шопеновские звукозаписи Падеревского

Сохранившиеся звукозаписи игры Падеревского не дают исчерпывающего представления о его исполнительском искусстве. Несмотря на то, что пианист записывался неоднократно, 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 и американские записи 1917 года, когда Падеревский находился на пике своей славы, много и успешно концертируя. Последующие записи, сделанные в Америке в 1922, 1923-24, 1927-28 годах, отличаются определенной спецификой, позволяющей говорить об эволюции исполнительского стиля Падеревского.

На поздних записях Падеревского 1930 и 1937-38 годов лежит печать возраста¹⁵.

¹⁴ См.: *Szczepański R. Fryderykowi Chopinowi – Ignacy Jan Paderewski*. Warszawa: Wydawnictwa Akcydensowe, 1991. S. 8.

¹⁵ Список шопеновских звукозаписей Падеревского см. в приложении 1.

3.3. Отношение к нотным текстам Шопена

Падеревский, играя шопеновские сочинения, позволяет себе достаточно большую свободу по отношению к авторскому тексту. Он смело вносит в нотный текст изменения, направленные на усиление виртуозного эффекта. Подобно композиторам, импровизировавшим каденции в своих фортепианных концертах, Падеревский импровизирует пассажи в завершении структурных построений – кадансах шопеновских пьес (Вальс *cis-moll*, Этюд *f-moll*, Полонез *As-dur*). Октавное удвоение баса у Падеревского бывает связано с усилением образного эффекта музыки, как, например, в Полонезе *es-moll* или с усилением динамического акцента, как в Балладе *As-moll* (т.132).

Маэстро привносит в ритмический рисунок произведений пунктирный ритм (Мазурка *As-dur*, Ноктюрн *E-dur*, Вальс *As-dur*), а также заменяет ритмические фигуры в мазурках *D-dur* и *fis-moll*, словно сжимая шопеновский ритм (например, две тридцатьвторые и восьмая с точкой вместо двух шестнадцатых и восьмой в Мазурке *fis-moll*).

Анализируя изменения, внесенные Падеревским в авторский текст, можно предположить, что, пианист мог обращаться к рукописям Шопена. Более вероятно, что он использовал оригинальные издания – французское, немецкое или английское. Нельзя также исключить из списка используемых текстов редакцию Микули. Возможно, Падеревский сравнивал разные источники, а также пользовался более новыми изданиями, например Клиндворда, Шольца, полным критическим изданием Брейткопфа и Гертеля.

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

Игра Падеревского отличалась мастерским владением бесчисленными оттенками звука. Его звуковая палитра связана с образным строем исполняемых сочинений, 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 в полонезе *es-moll* Падеревский живописует плотным темным мазком, а первый раздел ноктюрна *F-dur* напоминает светлую, прозрачную акварель.

Падеревский умел петь на рояле. Однако его манера отличается от той, что присуща пианистам русской школы, таким, как Рахманинов, Софроницкий или Гилельс. Звук Падеревского представляется несколько более легким и серебристым, 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 изменения характера прихотливой шопеновской мелодии. Ему замечательно удается бесплотное звучание, когда мелодия как будто задерживает дыхание. Динамические указания Шопена исполняются Падеревским по-разному в разных жанрах. В мазурках Падеревский исключительно точен в передаче тончайших нюансов, в том числе, разницы между *p* и *pp*. В вальсах динамическое разнообразие игры Падеревского проявляется более умеренно. Пианист намеренно сопоставляет при этом различные характеры туше (как в Вальсе *As-dur*). Динамический контраст в таких случаях не является главным средством достижения художественного эффекта, а применяется наряду с контрастом в агогике, педализации, прикосновении. Динамика в этюдах Шопена в целом преувеличивается пианистом. Иногда шопеновское *mp* становится здесь *mf*, а *mf* тяготеет к полнозвучному *f*.

3.5. Интонирование и фразировка

Интонирование Падеревского можно назвать салонным. Это проявляется в сложном эмоциональном сплаве: шарм и легкая небрежность, благородство и изысканность, особая теплота и доверительность произнесения.

Подобное интонирование характерно, скорее, для миниатюр. В крупных же сочинениях, таких как полонезы, Третья, Четвертая баллады, Падеревский интонирует иначе – драматически, экспрессивно, повествовательно.

В миниатюрах Падеревский избегает резких динамических контрастов внутри фраз, придает динамике волнообразный характер. Одним из важнейших средств достижения гибкости и выразительности в игре пианиста становится свободное *tempo rubato*. С его помощью Падеревский создает подъем и спад напряжения. Такая фразировка также вносит в исполнение Падеревского дух романтического салона.

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

Tempo rubato, без сомнения, – главная отличительная особенность исполнительского стиля польского музыканта. Эта органическая составляющая игры пианиста подчеркивала ее оригинальность, самобытность. Она была и остается главным предметом споров, ведущихся об искусстве Падеревского.

Важным материалом для исследования *tempo rubato* Падеревского становится нотный текст его собственных фортепианных пьес. В нем можно отыскать немало примеров, проясняющих применение этого средства исполнительской выразительности по отношению к произведениям Шопена. Большая часть фортепианных сочинений Падеревского написана им в начале музыкантского пути, с 1879 по 1888 гг. Наибольший интерес вызывают

произведения, созданные Падеревским в 1884-1888 годах в Вене, Варшаве и Страсбурге. В них под влиянием уроков Лешетицкого проявляется новое для молодого композитора ощущение стиля романтической фортепианной миниатюры.

Ранние фортепианные пьесы Падеревского насыщены авторскими ремарками. В частой смене этих указаний отражаются представления автора об эмоциональной и метроритмической гибкости в музыке. Начиная с десятых опусов, Падеревский все реже комментирует свои произведения.

В своей исполнительской практике Падеревский часто применял *rubato* связанного типа, а также выписывал этот прием в своих сочинениях. Мерный аккомпанемент слегка опережает по времени мелодию как в собственных пьесах Падеревского, так и в его шопеновских звукозаписях.

Произведения танцевальных жанров становились в исполнении Падеревского яркими, характерными, образными музыкальными «зарисовками». Их жанровость, танцевальность словно поглощались виртуозностью, грациозностью, выразительностью игры артиста. В собственных сочинениях Маэстро можно также обнаружить черты стилевой трансформации танца. В краковяках и мазурках Падеревского встречаются ремарки *grazioso, con grazia, espressivo*. Эти указания музыкант часто словно бы переносит в танцевальные миниатюры Шопена.

Tempo rubato у Падеревского-исполнителя становится приемом, выявляющим полифонию в фактуре шопеновских пьес. При этом пианист не делает заметной тембровой разницы между голосами, их звучание выровнено по звуковой краске и динамике. В фортепианной музыке Падеревского также встречается немало примеров индивидуализации и несинхронного звучания голосов в фактуре полифонического склада.

Падеревский в сочинениях Шопена, и в своих собственных опусах, создает череду ярких романтических, театральных по характеру образов. Важным средством их воплощения становится второй, свободный тип *tempo rubato*. С помощью свободного *tempo rubato* Падеревский-композитор нередко воплощает эмоционально-подвижные музыкальные образы, сочетающие в себе шумановскую порывистость и шопеновскую интонационную выразительность (Например, в Мазурке op.9№3, Краковяке op.5№1). В его звукозаписях сочинений Шопена нередко можно уловить шумановский дух. Падеревский был, как известно, одним из выдающихся интерпретаторов произведений немецкого романтика.

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*.

Импровизационное начало – неотъемлемая часть искусства Падеревского-пианиста, проявляется и в его сочинениях. Падеревский учащает ритмическую пульсацию в завершении пассажей, добавляя еще один «лишний» звук. В Менуэте Падеревского ор.14 пассаж квинтолями переходит в меньшую каденцию. Такие каденции – не редкость в сочинениях Падеревского. Этот прием отчасти объясняет намерения, которыми руководствовался польский пианист, пересочиня пассажи в произведениях Шопена (например, в звукозаписи Вальса *cis-moll*, Полонеза *As-dur*).

В произведениях Падеревского мы сталкиваемся с попыткой композитора зафиксировать агогическую нюансировку. В его пьесах можно найти ферматы на закате к теме. Такие ферматы нередко можно услышать и в его шопеновских звукозаписях.

Падеревский, выписывая динамический акцент или sforцато на последних долях такта и последних звуках музыкального построения, приближается к воплощению агогики, присущей национальному танцу. Мазурки Шопена в его исполнении обнаруживают немало примеров такого же рода.

3.7. Педализация Падеревского

Несовершенное качество записей Падеревского не позволяет с уверенностью различить все приемы педализации, которыми, возможно, пользовался пианист. Это не относится к приемам прямой и запаздывающей педали, применение которых Падеревским вполне очевидно. Предположительно, Падеревский использовал также очищающую¹⁶ (Полонез *es-moll* т. 89) и постепенно снимаемую педаль (Баллада *As-dur* тт.26-33). В основном в произведениях Шопена педаль применяется пианистом в фактурной функции, соединяя регистры, дополняя, как бы дорисовывая нотный текст¹⁷. Колористическое ее применение встречается реже, хотя и его можно обнаружить в шопеновских записях Падеревского (Полонез *As-dur* тт. 85-119).

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.

¹⁶ Прием очищающей педали позволяет сохранить басовые звуки (например, органноточечные) при смене гармонии в высоком и среднем регистрах: «...уже нажатая педаль молниеносным движением снимается и тотчас же берется вновь». Цит. по.: Корыхалова Н.П. За вторым роялем. СПб.: Композитор, 2006.С. 218.

¹⁷ О функциях и приемах педализации см.: Корыхалова Н.П. За вторым роялем. СПб.: Композитор, 2006.С.208-239.

Глава 4. И.Я. Падеревский – редактор

4.1. Работа Падеревского в редакционной коллегии полного собрания сочинений Шопена

На сегодняшний день Полное собрание сочинений Шопена под редакцией Падеревского является одним из самых популярных изданий. Между тем, отношение к этой редакции в музыкантской среде неоднозначно. Один из наиболее авторитетных шопеноведов, Ян Экер, считает, что это издание при всех достоинствах носит отпечаток «великой индивидуальности Падеревского» и отражает в наибольшей степени его интерпретацию сочинений Шопена¹⁸. Но так ли значительна была роль Падеревского в редактировании Полного собрания?

Ожидалось, что редакция Падеревского станет «манифестом», в котором будут отражены главные черты польского шопеновского стиля. Беспрецедентным в истории шопеноведения было количество собранных материалов – источников и их фотокопий. Они собирались институтом Фридерика Шопена 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.

Падеревский осуществлял общую ревизию текстов, выполняя функцию последней инстанции. Без его подписи институт Фридерика Шопена не рассматривал редакторские версии сочинений. Указаний, принадлежавших Падеревскому, также было немало. Они относились, в основном, к аппликатуру, в меньшей степени – к фразировке и педализации.

4.2. Указания, внесенные Падеревским в нотный текст сочинений Шопена

Среди аппикатурных указаний, принадлежащих Падеревскому, в существующем издании назовем аппикатуру в этюдах Шопена. Выборочно аппикатура Падеревского, внесенная пианистом в рабочие экземпляры издания, вошла в изданные под его редакцией шопеновские полонезы, скерцо, рондо, мазурки, ноктюрны, Колыбельную и Фантазию *f-moll* op.49.

Примеры артикуляционных и фразировочных лиг, принадлежащих Падеревскому: лига в тактах 48-49 Скерцо *E-dur*, фразировочные лиги в Рондо *F-dur* op.5, в Ноктюрне *b-moll* op.9 №1.

¹⁸ См.: Eker J. Wstęp do Narodowego Wydania Dziel Chopina. Цит. по: 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.

Изучение рабочих экземпляров редакции показывает, что указания Падеревского использовались его коллегами избирательно и отразились в издании неравномерно, а варианты аппликатуры и фразировки, предложенные Падеревским, могли быть исправлены уже после подписания им рабочего экземпляра. Следует признать, что роль «последней инстанции» все-таки выполнял Ю. Турчинский. Не исключено, что рабочие экземпляры проходили доработку уже после смерти Падеревского.

И хотя издание Падеревского не дает всестороннего представления об исполнительском стиле польского пианиста, изучение указаний, принадлежащих собственно Падеревскому, могло бы проявить ценные детали творческого портрета музыканта.

4.3. Аппликатурные принципы Падеревского

Редакторская аппликатура Падеревского, безусловно, основана на шопеновских принципах¹⁹. Редактор придавал первостепенное значение индивидуальному своеобразию каждого пальца, раскрывающему всю полноту звучания романтической фортепианной музыки. Чередую пальцы на одном звуке, Падеревский добивается выразительного интонирования в этюдах Шопена №3 *E-dur*, №11 *Es-dur*.

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*. Прием, к которому обращался Шопен – переключивание третьего пальца через четвертый – Падеревский использует в этюде *Des-dur* №26. Тем самым редактор обеспечивает *legato* в мелодии.

Нередко Падеревский советует брать первый палец на черной клавише. Иногда он доверяет мелодический ход в левой руке одному первому пальцу. Здесь редактор по-прежнему остается в рамках шопеновских аппликатурных принципов. Не пренебрегает Падеревский-редактор и скольжением первого пальца с черной клавиши на белую. Все это позволяет говорить о глубоком знании пианистом шопеновского стиля.

Аппликатура Падеревского в его собственных сочинениях скорее рациональна, чем изобретательна. Она не так изысканна и оригинальна, как шопеновская. Ее отличает практичность. Аппликатура ориентирована на максимальный комфорт концертного исполнителя. В шопеновской редакции Падеревский нередко предлагает более практичное, чем у Шопена, но не столь тонкое аппликатурное решение.

¹⁹ Об аппликатурных принципах Шопена см.: Мильштейн Я.И. Советы Шопена пианистам // Очерки о Шопене. М. Музыка, 1987. С.45-48.

Часто Падеревский с помощью своих аппликатурных вариантов 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 под одной позицией ноты всего такта в партии правой руки. В стремлении преодолеть подробное мотивное членение фразы, которое дает авторская аппликатура, проявляется виртуозное начало Падеревского-пианиста.

Еще одна деталь аппликатуры Падеревского в этюде №23 – хроматическая гамма в левой руке, которая по версии Маэстро исполняется пяти- и четырехпальными позициями. Так в музыку Шопена проникает аппликатурный принцип Ф. Листа.

Падеревский владеет разными аппликатурными стилями. Так, в собственном Менуэте ор.14. он избирает в пьесе классический аппликатурный стиль, в котором преобладают прямые позиции. Трель в коде, согласно аппликатуре автора, должна исполняться соседними пальцами. В одном из гаммообразных пассажей встречается типичная для классического стиля аппликатура²⁰.

Таким образом, становится очевидным, что аппликатура в Менуэте ор.14, стилизована, она 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 его редакцию сочинений Шопена.

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

²⁰ Об аппликатуре в музыке разных стилей см.: Корыхалова Н.П. Ук. соч. С. 76-122.

сделал редакцию ряда произведений Шопена, уступающую, однако, по качеству редакции Падеревского²¹. Его исполнительский стиль в значительно большей степени, чем стиль Падеревского, тяготеет 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 масштабности, проникновенности, виртуозности и салонности делает шопеновский облик 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 Шопена, суммирует творческий опыт выдающихся исполнителей. Падеревский оставляет XX веку и свое завещание – звукозаписи игры, шопеновскую редакцию, педагогические традиции.

Если считать, что первая ветвь генеалогического древа польского пианизма идет от ученика Шопена Кароля Микули, то с именем Падеревского

²¹ 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.: Музыка, 2011. С.746-747.

связана вторая важнейшая ветвь. Вместе с тем, с пианистами «шопеновской» ветви Падеревского 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 древа переплетались. Например, Падеревский, приезжая в Париж с концертами, неоднократно встречался с ученицей Шопена Камиллой Дюбуа. Пианист играл ей и ценил ее советы, касающиеся исполнения шопеновских 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, которые можно было бы назвать стилевыми чертами польской исполнительской школы. Основные из них:

- благородство звука, его рафинированность и одновременно – теплота, проникновенность;
- интонирование, сочетающее элементы пения и речи, так называемое «ариозное» (О. Соколов) интонирование²²;
- 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 шопеновского стиля, свойственное XIX веку. Его *tempo rubato* обобщило представление о метроритмической свободе, идущее от исполнительского

²² См.: Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, Издательство Нижегородского Университета, 1994.

стиля самого Шопена. Живая, передававшаяся изустно традиция «украденного времени» пресеклась после смерти Падеревского. Современные пианисты вынуждены исследовать и реконструировать традицию исполнения *tempo rubato* в шопеновском репертуаре.

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.

Основное содержание работы отражено в следующих публикациях:

Публикации в рецензируемых научных журналах, утвержденных ВАК РФ:

1. Заборин С.В. «Великое сердце, великий ум и огромная сила воли» (о венских занятиях Т. Лешетицкого с И. Падеревским) // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – №2. С. 328-331. 0,6 п.л.

2. Заборин С.В. Об агогике в шопеновских звукозаписях Игнаца Яна Падеревского // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2014. – №3 (56). С. 179-184. 0,75 п.л.

3. Заборин С.В. Уроки Игнаца Яна Падеревского в Rion-Bosson // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – №3 (46). С. 338-341. 0,75 п.л.

Другие издания:

1. Заборин С.В. Шопеновская ветвь польского пианизма: крупнейшие представители и особенности интерпретации ими произведений Шопена (на основе анализа звукозаписей). // 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. 128-140. 0,8 п.л.

2. Заборин С.В. Шопениана польская и мировая. // Искусствознание: теория, история, практика. Научно-практический журнал. №1 (01) Октябрь 2011/гл. ред. Е.Р. Сизова. – Челябинск: ГОУ ВПО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2011. – с. 108-113. 0,43 п.л.

3. Заборин С.В. Берлинская встреча Антона Рубинштейна и Игнация Падеревского. // Искусствознание: теория, история, практика. Научно-практический журнал №1 (02) Май 2012/ гл. ред. В.Л. Бабюк. – Челябинск: ГОУ ВПО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2012. с – 115-119. 0,37 п.л.

4. Заборин С.В. *Tempo rubato* в шопеновских звукозаписях Игнацы Яна Падеревского // Искусствоведение в контексте других наук в России и за

рубежом: параллели и взаимодействия: Сборник материалов Международной научной конференции 14-19 апреля 2014 года [Текст] / Ред.-сост. Я.И. Сушкова-Ирина, Г.Р. Консон. – М.: Нобель-Пресс ; Edinburgh, Lennex Corporation, 2014. – 710 с. С. 235-252. 0,87 п.л.

5. Заборин С.В. И.Я. Падеревский – редактор полного собрания сочинений Ф. Шопена.//Искусствознание: теория, история, практика. Научно-практический журнал. №2 (09) Сентябрь 2014/гл. ред. И.В. Безгинова. – Челябинск: ГОУ ВПО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2014. – с. 55-60. 0,43 п.л.