

УДК 78.01+786.2

О.В. ЧЕБОТАРЕНКО

## ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ШОПЕНА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ

*В статье рассматриваются проблемы понимания и интерпретации фортепианных произведений Ф. Шопена, проблема исполнительского времени. Предлагаются пути изучения композиторской стилистики в контексте культурологического подхода.*

**Ключевые слова:** исполнительская культура, исполнительское время, интерпретация, исполнительские знаки.

Есть в истории музыкальной культуры имена, творчество которых всегда будет своеобразной загадкой для исполнителя. Юбилейный год не только Польшу, но и весь музыкальный мир наполнил гениальной музыкой великого композитора Ф. Шопена. Однако для современных исполнителей проблема понимания и интерпретации нотного текста фортепианных произведений Ф. Шопена как художественного, несмотря на сложившуюся исполнительскую традицию, не становится более простой.

Феномен личности Ф. Шопена разъясняли и пытаются разгадать исследователи в разных областях музыкальной культуры – искусствоведении (Б. Асафьев, И. Белза, Ю. Кремлев, Т. Ливанова, Л. Мазель, Ф. Никс, В. Протопопов, В. Цуккерман), музыкальной педагогике и исполнительстве (Э. Вирсаладзе, В. Горностаева, К. Игумнов, А. Корто, Ф. Лист, Я. Мильштейн, Г. Нейгауз, Л. Николаев, Л. Оборин, А. Соловцов, Г. Цыпин, Р. Шуман). Международный центр истории анализа записанной музыки (Centre for the History and Analysis of Recorded Music) поставил одной из целей исследование изменений в стилях исполнений мазурок Ф. Шопена за последние 150 лет. Однако, несмотря на наличие глубинных теоретических исследований и непрерывающуюся исполнительскую традицию, музыка Ф. Шопена по-прежнему остается одной из сложнейших для современного пианиста.

Все ученые и исследователи отмечают, что Ф. Шопен в своем творчестве открыл совершенно новую, фундаментальную линию развития пианизма, которая определила развитие не только западноевропейской пианистической школы, но во многом повлияла на становление стиля русских и отечественных композиторов (включая и современных композиторов). По словам С. Фейнберга, “Шопен, совместивший великого композитора и непревзойденного исполнителя своих произведений, на долгое время определил своим творчеством дальнейшее развитие пианизма, раскрыв целый мир новых звучаний и новых приемов фортепианного изложения” [1, с. 244]. Разрушив классические устои,

композитори-романтики углубляются в области новых, мало изведанных звучаний (гармонического языка, тембровых красок, педальных эффектов), которые способны воплотить сложные и противоречивые художественные образы, психологические состояния, многогранную область чувств, которые рождаются на границе реального и иллюзорного миров. С особой остротой идет поиск в области музыкальной интонации и исполнительского времени как *фундаментальных* для исполнительского процесса.

Многие исследователи обращаются к проблеме времени как культурологической. Одной из актуальнейших и сложнейших проблем при интерпретации фортепианных произведений Ф. Шопена является проблема *исполнительского* времени (*tempo rubato*). Так, А. Ляхович отмечает, что “*в линейной нотации не существует знаков, обозначающих отличия романтического времени от других музыкальных традиций*”, в частности – от классицизма. Тем не менее, всякий исполнитель знает, что такое “романтический стиль” исполнения, чем и насколько он отличается от стилей иных традиций, – как и то, что данный стиль есть не проявление случайного волюнтаризма исполнителя, а *система*, имеющая сложную организацию своих составляющих” [4, с. 3]. Известно, что именно в эпоху романтизма в нотном тексте появляются исполнительские знаки (как вербальные, так и специфические графические), которые уточняют исполнителю композиторский нотный текст музыкального произведения. Однако, по словам А. Ляховича, в самой нотной записи нет никаких указаний на то, что Ф. Шопена нужно играть иначе, чем В. Моцарта, поскольку “различия двух традиций *находятся за гранью возможностей данной системы нотации*” [4, с. 4]. Исследователь приходит к выводу, что “*культура романтической агогики – сложнейшее искусство вне нотной записи* (не считая словесных пояснений в любой их форме). Оно известно нам благодаря непрерывной устной традиции, дожившей до наших дней” [4, с. 4]. Анализируя особенности нотной записи романтического произведения, А. Ляхович отмечает, что ее феномен в том, что она не кодирует ритмическую картину живого звучания, а является отсылкой, “намеком” на некую систему координат, намеком, высказанным на языке другой системы. Однако здесь трудно полностью согласиться с исследователем, так как любой музыкальный текст – это своеобразный “шифр”, “знак”, который имеет целое поле значений, которые пытается понять, прочесть и интерпретировать исполнитель. И, на наш взгляд, говорить о том, что исполнительское время в музыке композиторов-романтиков сложнее, чем в музыке барокко или импрессионизме, несколько наивно.

Многие музыканты отмечают, с одной стороны, огромный прогресс в области пианистического мастерства (современные молодые пианисты обладают мощной технической базой, физическими данными, виртуозностью); с другой – отсутствие ярких, запоминающихся и неординарных личностей (которыми так богата была советская пианистическая школа). Г. Коган, говоря об основных различиях между

современной и прежней манерой игры на фортепиано, отмечает три существенных момента:

– гораздо строже стала соблюдаться ритмическая мерность; ритмика почти слилась с метрикой. Но, в связи с этим, почти совсем исчезли свободно дышащие цезуры и “говорящие” интонации, сообщавшие исполнению естественную речевую выразительность;

– в игре пианистов прошлого “действие” протекало – одновременно и последовательно – в различных звуковых планах: втором, звучание которого серыми тенями проступало сквозь “пение” первого; третьем, еще более удаленном, бросавшем лишь легкие отблески на происходящее “вперед”; самом дальнем, что давало картине глубину, фон, делало ее объемной, стереофоничной. Современные же пианисты, как правило, не терпят ничего неясного, туманного, эскизного. Все должно быть слышно, слух должен явственно воспринимать каждую ноту;

– в искусстве пианистов прошлого педаль (“душа фортепиано” – А. Рубинштейн) играла огромную, едва ли не решающую роль. Современные пианисты применяют ее, как правило, только там, где она гармонически необходима, да еще для некоторых специальных эффектов. Пианисты сняли со звучания романтическую дымку, “вуаль”, “обнажили” его; звучность рояля стала “раздетой” [3, с. 73].

По-прежнему определенным исполнительским “эталонном” музыки Ф. Шопена для нас являются имена: Дмитрия Башкирова, Элисо Вирсалазе, Владимира Горовица, Генриха и Станислава Нейгаузов, Владимира Нильсена, Льва Оборина, Артура Рубинштейна, Владимира Софроницкого, Якова Флиера. По словам А. Гольденвейзера, “как это ни грустно, многие наши молодые пианисты, играя Шопена, увлекаются показной виртуозностью, быстрыми темпами, преувеличенной силой, что приближает их исполнение к механической игре. Вместо естественного, простого чувства у них чуждая Шопену ходульная приподнятость, так называемый “темперамент”. А ведь в музыке Шопена переданы глубочайшие переживания человека, его чувства и мысли. Безгранично мелодическое и гармоническое богатство шопеновских сочинений. Совершенна их форма. Нужно уметь читать и видеть в нотах” [2, с. 236]. Я. Мильштейн, анализируя трудности, с которыми сталкивается современный исполнитель, отмечает, что по словам Делакура, Шопен – это сам разум, увенчанный гением, вот почему так трудно бывает найти правильный подход к произведениям Шопена. Они требуют и разума, а вдохновения, и точного расчета, и тонкого вкуса, они требуют самостоятельности без предвзятости, глубокой мысли при непосредственном теплом чувстве” [5, с. 16].

**Выводы.** Для исполнителя при изучении музыкального текста (как художественного) основными направляющими являются жанр и стиль, которые очерчивают границы (поле значений) исполнительского знака. Если бы каждый композитор создавал свою систему знаков, вряд ли бы это облегчило задачу исполнителя (например, обилие исполнительских знаков

в фортепианних произведениях В. Сильвестрова, Дж. Крамба и других современных композиторов лишь усложняют задачу исполнителя). Универсальность музыкального знака – в его многозначности (что и демонстрирует история развития музыкальной культуры), путь же к его пониманию – в широком культурологическом контексте.

Не всегда удачными являются попытки исследователей “разложить” исполнительский процесс и изучать его лишь как физическое явление, констатируя зависимость динамического развития фразы только от физической природы дыхания в фортепианной музыке. Любые попытки зафиксировать и повторить все тонкости исполнений великих музыкантов (С. Рахманинова, А. Скрябина, К. Дебюсси, Ф. Шаляпина и т.д.) мало приблизили к пониманию сущности музыкального произведения. Данное копирование исполнительского стиля “снимает” лишь внешний слой – глубинное содержание остается неразгаданным. Поэтому путь исполнительской интерпретации должен идти от текста исполняемого произведения – к глубинному контексту и наоборот, от широкого культурологического контекста – к конкретному тексту музыкального произведения. Именно сегодня с особой остротой встают проблемы интерпретации произведений Ф. Шопена, среди которых проблема исполнительского времени является одной из наиболее сложных, связанных, с одной стороны, с особенностями его мировоззрения, поэтики, культуры и эпохи в целом; с другой – с проявлением личностного начала музыканта-исполнителя (его одаренности, профессиональной технической оснащенности, вкуса, внутренней культуры, понимания стиля).

### ***Список использованной литературы***

1. Венок Шопену : сборник статей / [отв. ред. Л.С. Сидельников]. – М. : Музыка, 1989. – 270 с.
2. Гольденвейзер А. Об исполнении шопеновской музыки / А. Гольденвейзер // Венок Шопену : сборник статей. – М. : Музыка, 1989. – С. 235–238.
3. Коган Г. Избранные статьи / Г. Коган. – М. : Советский композитор, 1985. – Вып. 3. – 184 с.
4. Ляхович А. Феномен темпо rubato в контексте эволюции музыкальной ритмики [Электронный ресурс] / А. Ляхович. – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Music journal No26.htm>.
5. Мильштейн Я.И. Очерки о Шопене / Я.И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1987. – 176 с.

### **Чеботаренко О.В. Фортепіанна музика Шопена в контексті сучасної виконавської культури**

*У статті розглянуто проблеми розуміння та інтерпретації фортепіанних творів Ф. Шопена, виконавського часу. Запропоновано шляхи вивчення композиторської стилістики в контексті культурологічного підходу.*

**Ключові слова:** виконавська культура, виконавський час, інтерпретація, виконавські знаки.

**Chebotarenko O. Chopin's piano music in the context of contemporary performance culture**

*The problems of the understanding and interpretation of piano pieces by F. Chopin, problem of performing time are considered in this article. The ways' of study of the composers stylistic are offered in the context of culturological approach.*

**Key words:** *performing culture, performing time, interpretation, performing signs.*