

**ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. ШОПЕНА НА ПРИМЕРЕ БАЛЛАДЫ №1, ОР.23**

PROBLEMELE TRATĂRII INTERPRETATIVE A OPERELOR LUI F. CHOPIN PE
BAZA EXEMPLULUI BALADEI NR.1, OP.23

PROBLEMS OF THE INTERPRETATIVE TREATMENT OF F. SHOPIN'S WORKS
ON THE EXAMPLE OF BALLAD NO.1, OP. 23

ALEXEI USACIOV¹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4842-0165>

CZU [780.8:780.616.433.083.52]:781.68

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.15>

В данной статье на основе метода сравнительного анализа автор изучает феномен фортепианной интерпретации, затрагивая вопросы исполнительской трактовки на примерах прочтения Баллады №1 Ф. Шопена тремя величайшими пианистами современности – А. Рубинштейном, К. Цимерманом и С. Нейгаузом. Вариантность осмысления данного произведения в их интерпретациях в очередной раз поднимает проблему объективности и субъективности исполнения, степени свободы исполнителя. Представленный в работе исполнительски-стилевой контраст трактовок позволяет рассмотреть некоторые особенности эволюции фортепианных традиций в XX веке.

Ключевые слова: интерпретация, романтизм, баллада, исполнительская традиция, звук, интонация

1 E-mail: usaciov@yandex.ru

În acest articol, utilizând metoda analizei comparative, autorul studiază fenomenul interpretării la pian, atingând problemele tratării interpretative a Baladei nr. 1 de F. Chopin, bazându-se pe tratarea a trei dintre cei mai mari pianiști ai contemporaneității – A. Rubinstein, K. Zimerman și S. Neuhaus. Variabilitatea percepției lucrării date în interpretarea acestora ridică încă o dată problema obiectivității și subiectivității interpretării, a gradului de libertate a interpretului. Contrastul interpretativ-stilistic prezentat în lucrare ne permite să luăm în considerare unele dintre trăsăturile evoluției tradițiilor pianistice din secolul XX.

Cuvinte-cheie: interpretare, romantism, baladă, tradiție interpretativă, sunet, intonație

In this article, on the basis of the method of comparative analysis, the author examines the phenomenon of piano interpretation, touching upon the issues of performing interpretation using examples of the treatment of F. Chopin's Ballad No.1 by three of the greatest contemporary pianists – A. Rubinstein, K. Zimerman and S. Neuhaus. The variability of perception of this work in their interpretations once again raises the problem of objectivity and subjectivity of performance, the degree of freedom of the performer. The interpretative and stylistic contrast of interpretation presented in the work allows us to consider some of the features of the evolution of piano traditions in the 20th century.

Keywords: interpretation, romanticism, ballad, performing tradition, sound, intonation

Введение

В современном исполнительстве трудно найти пианиста, в репертуар которого не входили бы сочинения Фридерика Шопена – величественные, трагедийные опусы или поэтические зарисовки, проникновенные лирико-элегические произведения или стремительные скерцо. Творчество польского композитора является одним из наиболее выдающихся явлений мировой фортепианной классики.

Жанр инструментальной фортепианной баллады, создателем которой является Ф. Шопен¹, занимает особое место в наследии композитора. Для поэтов и музыкантов эпохи романтизма этот род искусства обладал особой притягательностью, так как произвольное сочетание эпического, мистического, драматического и лирического открывало бесконечный простор творческой фантазии. Данная сложность, многогранность, многоплановость содержания обусловили и новаторство формы; в её выборе Шопен ощущал себя здесь более свободно, чем, например, в скерцо, полонезах или сонатах, конструкция которых была подчинена традиции. Драматургия каждой из его четырех баллад разворачивается в собственной неповторимой музыкальной форме, обусловленной природой, существующих в её пространстве образов и, возможным скрытым программным замыслом.

Баллада *g-moll* (op.23, №1) была написана Ф. Шопеном в 1831 году под непосредственным впечатлением революционного восстания в Польше. Весть о падении Варшавы потрясла композитора, и глубина этого душевного потрясения была настолько велика, что изменился сам характер творчества; теперь в его музыке «все более настойчиво пробивается драматическая струя мрачного и трагического характера» [1 с. 477]. Ярчайший драматизм музыкальных образов, остроконфликтный процесс их развития, его интенсивность, емкость тематизма, многозначность жанровых связей привели к появлению нового инструментального жанра и позволили композитору «вместить целую эпопею в сжатую одночастную форму баллады» [2 с. 541].

По своей структуре, как отмечают исследователи, Первая баллада (из четырех) наиболее приближена к форме сонатного *allegro*. Это проявляется в ряде признаков: четкие контуры экспозиции, разработки и репризы; тональные соотношения (*g-moll-Es-dur*), обычные для романтической сонаты; тематизм, близкий сонатному (главная, связующая, побочная партии и т.д.). При этом, «сочетая элементы сонатности, рондообразности, вариационности и трехчастности, Шопен создал новый тип свободной «балладной» композиции...» [1 с. 503].

1 В музыкальном искусстве баллада как самостоятельный жанр появилась в творчестве Ф. Шуберта в вокальном произведении Лесной царь; впоследствии фортепианные баллады появились у Ф. Листа, Э. Грига, И. Брамса, композиторов XX века.

Мы сравним интерпретации по нескольким критериям, позволяющим, в какой-то мере, объяснить контраст между трактовками; следует учесть также сочетание композиторских и исполнительских средств выразительности, диалектичность их взаимодействия, изменение «взаимоотношений» композитора и интерпретатора, границ исполнительской свободы в различные временные периоды и в данном жанре и т.д. Последовательно будут проанализированы **темп, динамика, штрихи, туше, педаль, артикуляция и другие качества, отличающие одну интерпретацию от другой.**

При сравнительном анализе необходимо также учитывать то, что музыкальное произведение представляет собой некое «вариантное множество» (термин И. Рыжкина [3]), реализующееся в конкретной единичной исполнительской интерпретации, которая, в свою очередь, «отражает общее состояние музыкальной культуры, исполнительско-эстетические тенденции времени её создания, творческую индивидуальность, черты личности исполнителя» [3]. Таким образом, нам кажется целесообразным обобщить некоторые краткие сведения о пианистах, чьи трактовки сегодня будут рассмотрены, так как индивидуальность музыканта, его исполнительские интересы являются немаловажными факторами в формировании той или иной интерпретации.

Кристиан Цимерман

Кристиан Цимерман (1956) – польский пианист, один из крупнейших исполнителей современности, выдающийся интерпретатор музыки Ф. Шопена. К. Цимерман получил мировую известность, став самым молодым победителем одного из крупнейших фортепианных соревнований современности – Конкурса пианистов имени Ф. Шопена (1975 год, IX конкурс). Ни для кого не секрет, что глубинное, подлинное погружение в музыку Шопена чаще удается пианистам-полякам, так как ощущение «*polskosci*» (польского духа, польского начала) у них в крови. «Невозможно играть Шопена техничнее и красивее... Его пианистическое мастерство безошибочно – тончайшее чувство звука, прозрачность полифонии, пробивающейся сквозь целую гамму тончайших деталей, ...блеск, пафос, благородство» [4 с. 435] – отмечала пресса того времени.

В 1980 году, прекратив на некоторое время свою концертную деятельность, Цимерман поселился в Лондоне, где продолжал усиленно работать над качеством техники и звука, пополняя репертуар произведениями классики, сочинениями композиторов XX века. Первый концерт после перерыва имел огромный успех, критики отмечали свежесть и жизненность его исполнения. В настоящее время К. Цимерман ведёт достаточно скромную концертную деятельность (не более 50 концертов в год), отдавая предпочтение записям; с 1996 года преподаёт в *Musik-Akademie der Stadt Basel* (Базельская музыкальная академия), Швейцария.

Если говорить о реализации авторского замысла в шопеновской Балладе *g-moll*, то, на наш взгляд, К. Цимерман наиболее ярко воплощает именно концертное качество данного произведения, его экспрессивность и пафосность. Пианисту удается не только передать целостность драматургии, формы и стиля, но и отразить звуковые контрасты шопеновской мелодики, тонко объединив при этом основные разделы формы.

Драматургическая концепция шопеновской Баллады имеет много общих черт с балладой поэтической; уже в эпически-величавом вступительном разделе прослеживаются черты повествовательности, связанной с образом рассказчика, народного сказителя. Вступление состоит из двух коротких фраз, основанных на выразительных декламационных интонациях. Первая – медленно и тяжело поднимающаяся по аккордовым звукам волна, заполняющая широкий звуковой горизонт (3 октавы). Вторая фраза с интонациями «вздоха», ритмически свободным течением мелодии, мягкой лиричностью противостоит величавому складу первой (Пр. 1). Так, уже в коротком восьмитактовом вступительном построении контрастно сочетаются эпические и лирические элементы. Ясно разграничивая, подчёркивая особенность каждого данного мини-образа, К. Цимерман гармонично соединяет их, добивается выразительного звукового эффекта:

Пример 1. Ф. Шопен. Баллада №1, ор.23.



Темповой контраст вступления (*Largo*) и основного раздела (*Moderato*) усиливает значимость повествовательного начала в Балладе, раскрывая драматургический замысел произведения, скрытый в контрастных переходах от лирики к героике и трагедии, от эпического повествования к активному драматическому «действию». При этом героическое и трагическое сокрыто в самих лирико-эпических темах, и данное противоречие обнаруживается в остро конфликтном процессе развития.

Отметим в этом контексте исполнение в репризе К. Цимерманом связующей партии: исчезает плавность мелодического рисунка, он становится более острым и угловатым, движение неровным и порывистым; активнее акцентируются слабые доли такта, образуя звенья синкопированных фраз. Пианист применяет различные ритмические исполнительские средства – так называемые ритмические акценты, «оттяжки» взятия звука относительно его метрического места, цезуры. Именно посредством таких исполнительских приемов достигается дыхание, столь необходимое для придания выразительности, естественности и непосредственности музыкальной речи, свойственной музыке Ф. Шопена.

Своеобразие музыкально-исполнительских средств выразительности К. Цимермана связано, в первую очередь, со **звукоизвлечением**, характером, окраской туше. Во время интерпретации того или иного произведения «реальным» звуком является лишь звук исполнительский. Безусловно, высотная, ритмическая и динамическая стороны звука в той или иной мере определены композитором, но в качественном отношении звук зависит только от исполнителя, и критерием красоты здесь является соответствие типа звучания сущности создаваемого художественного образа. В шопеновской Балладе К. Цимерман открывает слушателю это многогранное качество звука, зависящее от конкретного приема звукоизвлечения и контекста интонации.

Артур Рубинштейн

Артур Рубинштейн (1887-1982), польский американский пианист, один из величайших исполнителей XX века, творческая деятельность которого продолжалась около 80 лет. До последних лет жизни он сохранял поразительную виртуозность и пианистическую красочность игры, свежесть интерпретации. Его становление как пианиста началось в Варшаве в классе профессора Александра Ружицкого, продолжилось в Берлинской *Hochschule für Musik* у Карла Генриха Барта, в традициях школы которого, в первую очередь, было изучение фортепианного репертуара эпохи Барокко и венских классиков. Суть музыкального романтизма будущий пианист постигал, общаясь с Йозефом Иоахимом¹, который, как известно, в разные годы жизни был дружен с Ф. Листом, К. и Р. Шуманами и Й. Брамсом.

В шестнадцать лет, закончив обучение у К. Барта, А. Рубинштейн начинает активно гастролировать в Европе и Америке. Но окончательное становление как музыканта происходит по возвращению в Польшу, где он знакомится с композитором и пианистом Каролем Шима-

¹ Йозеф Иоахим (1831-1907) – австро-венгерский композитор, дирижер, педагог, один из крупнейших скрипачей XIX века, наследник французской и венской классических школ. В 1866-1907 гг. – профессор и ректор *Hochschule für Musik* (Высшей музыкальной школы) в Берлине.

новским, учеником Г. Нейгауза, что также не могло не оказать влияние на духовное формирование его индивидуальности.

Несмотря на то, что исполнительский репертуар А. Рубинштейна был крайне широк, предпочтение всегда отдавалось творчеству Ф. Шопена; доказательство тому – бесчисленное количество записей. Пожалуй, Рубинштейн является одним из немногих пианистов, несколько раз записавших все опусы польского композитора. И это не случайно – его всегда глубоко волновала проблема интерпретации Шопена. Следуя еще заветам К. Шимановского, он стремился постичь в его музыке нерасторжимое единство национальных и общеевропейских элементов музыкального искусства. По утверждению Владимира Троппа, «искусство А. Рубинштейна вообрало в себя лучшие мировые пианистические традиции. Музыканта отличают замечательное техническое совершенство, объемное кантиленное звучание рояля, владение всей богатейшей палитрой фортепианной красочности, гибкость и пластика ритма. Его исполнительский стиль представляет собой удивительно гармоничное сочетание эпичности и уравновешенности, глубокой продуманности и целостности замысла со страстной увлеченностью, импульсивностью, импровизационностью» [5].

Неповторимость, узнаваемость исполнительской интонации любого музыканта создается двумя элементами – звуком и временем. Звук А. Рубинштейна был глубокий, ясный, рельефный, тембровое разнообразие звуковой палитры – огромно; временем он также владел необыкновенно тонко – темп, который он выбирал, всегда был *tempogiusto* («сообразный характеру пьесы»).

Творческое использование А. Рубинштейном различной степени громкости как выразительного средства проявляется прежде всего в воспроизведении эмоциональной и убедительной динамической линии развития произведения, что, в свою очередь, способствует наиболее полной передаче образного содержания. В Балладе он использует два динамических уровня – контраст *f* и *p* между главной и побочной партиями в разработке наряду с общим динамическим единством этих тем в экспозиции.

В стремлении добиться блестящей виртуозности пассажей, в разработке пианист использует облегченное туше, что создает ощущение легкости, «полетности». Вместе с тем, в коде пианист уплотняет звук, придавая ему некоторую «весомость» благодаря использованию прямой крупной педали, которая, собирая звуковые пласты, делает звучность обертоновой, приближенной к оркестровой. Часть раздела разработки исполняется без педали вовсе, что подчеркивает танцевальность образа. Тонко продуманная агогика не нарушает у слушателя ощущения целостности и связанности – темповые изменения внутри тактов минимизированы. Среди штриховых предпочтений пианиста отметим *staccato* и *nonlegato*, что также вносит ощущение легкости.

Ключом к постижению особенностей интерпретации А. Рубинштейна служат собственные слова музыканта: «Чтобы понять Шопена, нужно знать, что композитор был учеником Баха и Моцарта, учеником точности и гармонии» [6 с. 298]. По его мнению, в первой половине XX столетия большинство пианистов гипертрофировали естественный лиризм Ф. Шопена, утрировали пластичность и красоту мелодии, вместо того, чтобы исполнять произведение чисто, просто, с прямоотой и внутренним чувством. А. Рубинштейн был первым, кто начал бороться за «моцартовски точного, чистого Шопена», он всячески противостоял традиции преувеличенной чувствительности, сентиментальности, созданной шопеновскими учениками. Интерпретация Баллады *g-moll* тому подтверждение; из трех представляемых трактовок она наиболее приближена к классическим традициям исполнительства.

Станислав Нейгауз

Станислав Нейгауз (1927-1980), сын и ученик выдающегося советского музыканта Генриха Нейгауза, был горячо и преданно любим публикой. Есть немало пианистов, умеющих играть быстрее, точнее, внешне эффектнее, чем это делал С. Нейгауз, но в отношении богатства психоло-

гической нюансировки, утонченности музыкального переживания он находил немного равных себе; как-то о нем удачно сказали, что его игра – это образец «эмоциональной виртуозности».

Со слов Генриха Нейгауза-младшего (сына Станислава Нейгауза), Ф. Шопен был его любимым автором. В своих воспоминаниях он описывал ощущения от исполнения Нейгаузом-отцом произведений композитора: «Трудно представить себе более гармоничное сочетание хрупкости и мужества, выразительности и сдержанности, красоты, безупречного вкуса, подлинного аристократизма, скромности, тончайшей педализации, покоряющего звука, почти неуловимого *rubato* – с высочайшим чувством формы и абсолютной преданностью авторскому тексту, которые так редки даже среди признанных шопенистов» [7]. И далее: «Его романтизм подчеркнута современен, его трактовка начисто лишена малейших элементов неумеренного пафоса, некоторой напыщенности и помпезности, свойственным даже самой возвышенной европейской поэзии первой половины девятнадцатого века. Создается впечатление: именно так играл бы свои сочинения Шопен, живи он в начале нашего века...» [7].

С. Нейгауз, несомненно, является ярким представителем романтического пианизма, получившего развитие в российско-советской фортепианной школе. «Искусство С. Нейгауза насковозь романтично; в этом плане он, вероятно, самый «нейгаузовский» из учеников Генриха Густавовича» [4 с. 272], отмечали рецензенты. Его интерпретации свободны от надуманной, искусственной, эгоцентричной «романтизации» самого себя, нередко встречающейся на концертной эстраде.

В трактовке С. Нейгауза Баллада *g-moll* звучит более выразительно, эмоционально, образно-интонационный вариант ее исполнения уникален и отличен от других. Примером тому являются темпо-временные изменения, цель которых – «...напряженность экспрессии, достигаемая торможением. Он как бы «тормозит» движение, словно не хочет, не может перейти к следующему созвучию раньше, чем до конца не переживет «данное»» [4 с. 273].

Главное, что отличает исполнение С. Нейгауза, это удивительная пластичность, гибкость, естественность течения музыки, иначе говоря, особенности *rubato*. Интонация живой речи, со многими присущими ей характерными выразительными особенностями пленяет в его интерпретациях; форма его фраз была вокальна, слушатель словно ощущает живое дыхание музыкальной линии. Так, например, лирическая по своему складу главная партия Баллады, с ярко выраженной ноктюрновой фактурой и типом мелодизма, у Нейгауза приобретает черты декламационного монолога.

Выводы

- Творчество Ф. Шопена, в частности его фортепианные Баллады, ознаменовали появление нового качества пианизма, самобытного «романтического» исполнителя, способного передать всю эмоциональность, звуковую мощь и многокрасочность тембровой палитры, обладающего особым родом виртуозностью.
- Представленные в статье пианисты мирового уровня К. Цимерман, А. Рубинштейн, С. Нейгауз по праву считаются представителями романтического пианизма; более того – у них общие исторические корни.
- Сравнительный анализ интерпретаций Баллады *g-moll* продемонстрировал, тем не менее, отличительные черты не только трех различных исполнительских школ, но и выявил стилевые особенности трактовок данного произведения каждого пианиста:
 - звуковое «колорирование» К. Цимермана, основанное на тончайшем ощущении клавиатуры, особые ритмические «оттяжки» взятия звука, позволяющие передать живое выразительное дыхание шопеновской фразировки;
 - сдержанное использование выразительных средств у А. Рубинштейна, темповая ровность, часто используемые штрихи *staccato* и *nonlegato*, облегченное туше;
 - особая выразительность и пластичность *rubato* в интерпретации С. Нейгауза.

Библиографические ссылки

1. КОНЕН, В. *История зарубежной музыки*. Вып. 3. Москва: Музыка, 1981.
2. ГАЛАЦКАЯ, В. *Музыкальная литература зарубежных стран*. Вып. 3. Москва: Музыка, 1983.
3. ШЕКАЛОВ, В. *Сравнительный анализ различных исполнительских интерпретаций как метод музыкального воспитания* [online]. [accesat 09 noiem. 2021]. Disponibil: <http://art-education.narod.ru/Interpet.htm>
4. ГРИГОРЬЕВ, Л., ПЛАТЕК, Я. *Современные пианисты*. Москва: Советский композитор, 1985.
5. ТРОПП, В. К юбилею А. Рубинштейна [online]. В: *Образовательная социальная сеть nsportal.ru*. [accesat 13 noiem. 2021]. Disponibil: <https://nsportal.ru/vuz/pedagogicheskie-nauki/library/2015/05/04/referat-na-temu-sravnitelnyu-analiz-intepretatsiy>
6. ХЕНТОВА, С. *Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве*. Ленинград: Музыка, 1966.
7. НЕЙГАУЗ, Г. *Концерты Станислава Нейгауза. Воспоминания сына. Шопен* [online]. In: *Classical Music News.ru* : site. 2016 [accesat 12 noiem. 2021]. Disponibil: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/stanislav-neihaus-chopin/>