

УДК 37

Заборин Семён Викторович,

концертмейстер вокальных классов, соискатель на кафедре методики фортепианного исполнительства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова
s.zaborin@mail.ru.

Zaborin Semion Victorovich,

Concertmaster to Vocal Classes, Candidate for a Degree, Chair of Piano Performance Techniques, Saint Petersburg State Conservatoire after N.A. Rimski-Korsakov
s.zaborin@mail.ru

«ВЕЛИКОЕ СЕРДЦЕ, ВЕЛИКИЙ УМ И ОГРОМНАЯ СИЛА ВОЛИ» (О ВЕНСКИХ ЗАНЯТИЯХ Т. ЛЕШЕТИЦКОГО С И. ПАДЕРЕВСКИМ)

Статья посвящена наиболее важному этапу профессионального становления молодого Игнаца Яна Падеревского – его занятиям у выдающегося польского фортепианного педагога Теодора Лешетицкого. Уточняются и анализируются истоки пианистического стиля будущего всемирно известного виртуоза.

Ключевые слова: выдающиеся пианисты, Падеревский, Лешетицкий, польские пианисты, шопениана, исполнительский стиль.

"THE GREAT HEART, A GREAT MIND AND A GREAT FORCE OF WILL" (CLASSES IN VIENNA GIVEN BY T. LESHETITSKY FOR I. PADEREWSKI)

The paper deals with the most important stage of vocational making up of a young Ignaz Jan Paderewski, namely lessons he was given by the famous Polish piano teacher, Theodore Leschetitzky. The study specified and explored origins of pianistic style of the future world-famous virtuoso.

Keywords: outstanding pianists, Paderewski, Leschetitzky, Polish-call pianists, Les Sylphides, performing style.

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

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

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

В консерватории у Падеревского было много учителей фортепианной игры. Он пробовал заниматься едва ли не с каждым фортепианным педагогом, постоянно переходя из класса в класс, но удовлетворения эти занятия ему не принесли. Да и не всегда педагоги умели оценить уровень его дарования. Один из них высказался однажды так: «Дам тебе добрый совет: не пытайся играть на фортепиано, ибо никогда не стать тебе пианистом, никогда» [9, с. 25-26] (*примечание:* здесь и далее перевод автора).

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

Прослушав молодого человека, маэстро обнаружил в его игре природную технику, при отсутствии пальцевой дисциплины, отметил качество фортепианного звука. Смелая, необычная педализация не вызвала сочувствия Лешетицкого, приговор мастера был суров: начинать профессиональные занятия на рояле уже поздно. «Слишком поздно! Слишком поздно! – сокрушался он. – Вы не сможете стать большим пианистом, Вы потратили лучшие свои годы, учась совсем другим вещам! Продолжайте лучше занятия контрапунктом и оркестровкой» [9, с. 40].

Каким-то чудом Падеревскому удалось убедить маэстро принять его в своем доме еще несколько раз. (Надо заметить, что Лешетицкий занимался с молодым Падеревским бесплатно. Впоследствии сам Падеревский станет также давать своим швейцарским ученикам бесплатные уроки). Первые два занятия не принесли серьезных надежд на скорые улучшения в игре молодого человека. Лешетицкий опять отметил необходимость заняться педализацией, а главное – выработкой разнообразного туше, обеспечивающего богатство звука, и посадил своего нового ученика за этюды Черни. В этюдных опусах венского музыканта представлены, как известно, все виды фортепианной техники бриллиантного стиля, всевозможные технические формулы, причем ориентированы они не только на классическую, но и на раннеромантическую фактуру. Не зря Черни был учеником Бетховена и учителем Листа.

Но все же после нескольких продолжительных уроков, посвященных этюдам Черни, оба, учитель и ученик, затосковали: «Мне было уже 24 года, а я должен был начать воспитывать свои пальцы, – вспоминал Падеревский – мне было необходимо заполнить пробелы тех лет, когда никто мне не объяснял, как надо заниматься. Уже умея танцевать, я не умел ходить» [9, с. 40]. Метод Лешетицкого подробно описан его ученицей и ассистенткой Мальвиной Брей (перевод книги: Bree M. Die Grundlage der Methode Leschetizky mit der Autorisation des Meisters mit 47 Abbildungen der Hand Leschetizky. Mainz, 1902. См. В кн.: Мальцев С.М. Метод Лешетицкого. СПб, 2005), и сегодня мы можем получить достаточно полное представление о технических принципах, которые оказали влияние на пианизм Падеревского.

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

Лешетицкий отрицал существование своего метода в педагогике, считая, что передает лишь то, что воспринял от своего учителя Карла Черни. По словам выдающегося ученика Лешетицкого Артура Шнабеля, преподавание маэстро «было чем-то значительно большим, чем метод. Это было действие, направленное на то, чтобы высвободить все скрытые возможности ученика. Оно было обращено к воображению, вкусу, личной ответственности учащегося, но не содержало программы успеха, не указывало легкий путь к нему» [5, с. 147]. Лешетицкий, по свидетельству Шнабеля, никогда не говорил на своих уроках о технике самой по себе, не связывая ее с решением художественной задачи. Он всегда оставался «артистом-аристократом, вдохновляющей личностью. <...> В достижении своих педагогических целей он был подобен проводникам в горах: каким образом они всегда находят дорогу, неизвестно, но к месту назначения они вас все-таки доставляют» [5, с. 148].

Под влиянием Лешетицкого, в атмосфере высокого артистизма и творческой взыскательности талант Падеревского расцветал. Лешетицкий был очень удивлен огромной восприимчивостью уже зрелого человека. «Он жадно впитывает каждое детальное замечание, мельчайшую подробность урока», – делился маэстро с друзьями [9, с. 40-41]. Большое впечатление произвело на него упорство Падеревского в работе. У молодого поляка, по словам его учителя, были «великое сердце, великий ум и огромная сила воли» [9, с. 40-41]. От изучения этюдов Черни учитель и ученик перешли к освоению художественного репертуара, который включал Четвертый фортепианный концерт Сен-Санса, одну сонату Бетховена и несколько сочинений Брамса и Шумана. «После техники, – вспоминал Лешетицкий, – мы работали над формированием стиля, что значит, в моем понимании – над приведением в соответствии индивидуальности виртуоза с намерениями композитора» [9, с. 40-41]. Ставя перед Падеревским все более сложные технические задачи, Лешетицкий понемногу открывал ему секреты интерпретации. «Он отворил предо мною новый мир, – вспоминает Падеревский, – после стольких лет борьбы и хождения с связанными глазами многие смыслы открылись просто на нескольких уроках» [9, с. 40-41].

В феврале 1885 г. Падеревский вернулся в Варшаву и через некоторое время дал концерт из собственных сочинений. Возвращаться к своей прежней работе в консерватории он не стал. В письме к Лешетицкому пианист просит маэстро порекомендовать его в другое учебное заведение. Вскоре Падеревский отправился в Страсбург, где по протекции Лешетицкого был принят на должность преподавателя фортепиано в местную консерваторию. Теперь его нагруз-

ка составляла 24 часа в неделю, что было существенно меньше, чем в Варшавской консерватории (Падеревский давал там по 12 уроков ежедневно). Молодой музыкант занялся творчеством – много сочинял, разучивал новый репертуар, выступал с концертами. В январе 1887 г. он принял решение оставить свою деятельность в Страсбурге и вернуться в Вену, чтобы продолжить занятия с Лешетицким. Пианист все еще ощущал недостатки в своей игре. Ему предстояло или как можно скорее заполнить пробелы юношеского образования, или навсегда забыть о профессиональной карьере.

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

По мере того, как молодой Падеревский искал свою интерпретацию сочинения и учился ее осуществлять, маэстро знакомил талантливого ученика со своим способом работы над произведением. «Я обнаружил, что мне еще есть чему поучиться, – вспоминал Падеревский, – и, действительно, я научился у Лешетицкого тому, *как надо работать*» [4, с. 21]. Способ этот, состоявший в тщательном продумывании пьесы, по существу перекликается с методом Леймера-Гизекина, но сформировался независимо от последнего. Лешетицкий требовал от ученика досконального знания пьесы. Каждый такт произведения исполнительски и композиционно осмысливался и запоминался без помощи инструмента. Анализировались каждая смена гармонии, каждый мелодический изгиб, фактурные особенности произведения. Лешетицкий считал, что пианисту следует уметь охватить все элементы музыкального языка, быть способным представить себе музыкальное сочинение как картину, увидеть его образ как бы в одновременности [6, с. 213]. На уроке Лешетицкий просил сыграть один такт, и, мысленно проиграв другой, вернуться к исполнению пьесы. Маэстро также требовал умения начинать произведение с любого места.

Падеревский считал Лешетицкого «величайшим учителем своего времени» [9, с. 41], восхищался его игрой – его певучим тоном и изысканным *rubato*. В вопросах интерпретации, однако, их мнения далеко не всегда совпадали. Так, учитель и ученик не смогли прийти к компромиссу, изучая шопеновские сочинения: «[Лешетицкий] не считал меня представителем своей школы, – вспоминал Падеревский, – поскольку у меня был свой способ интерпретации, не всегда отвечавший его представлениям. Я не хотел, например, играть сочинения Шопена, которые он редактировал и издавал, внося в них небольшие изменения. Я не мог согласиться с этим! Шопен не требует изменений. Я никогда не искажал сочинение – был не в состоянии так играть – это также не отвечало его рекомендациям и было поводом существенного скрытого антагонизма между нами» [7, с. 157].

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

Венские уроки мастера и ученика завершились на доброжелательной ноте. Лешетицкий с интересом наблюдал, как его воспитанник превращался в настоящего виртуоза. В январе 1888 г. маэстро помог молодому артисту организовать дебют в Париже и предрек блестящий успех его карьеры.

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

Каждое занятие Лешетицкого было уникальным творческим актом, продолжением творческой деятельности маэстро. По словам С. Майкалара, Лешетицкий предупреждал, что не дает регулярных уроков: «Когда Вы почувствуете надобность в следующем уроке, позвоните моей жене, и она Вам его назначит», – говорил он [2, с. 161]. В атмосфере его дома раскрылось множество ярких и своеобразных дарований. Падеревский среди учеников маэстро был, однако, одним из наиболее зрелых. Если А. Шнабель и И. Фридман учились у Лешетицкого с 19 лет, то Падеревскому было 24, когда он переступил порог виллы.

Тип отношений учителя и ученика в последнем случае был более терпимым, равноправным, толерантным, в отличие от многих младших коллег Падеревского. Как вспоминает С. Майкапар, «на уроках он [Лешетицкий] часто впадал в состояние такого раздражения, что, выйдя из себя, не помнил, что говорил ученику, исполнение которого его не удовлетворяло» [2, с. 161]. Вряд ли такое было возможно на занятиях с Падеревским. Со стороны Падеревского едва ли могло проявляться слепое подражание учителю, как и юношеский максимализм, сопротивление индивидуальности.

Восхищение мастерством учителя не мешало Падеревскому придерживаться собственно направления, в частности, в интерпретации шопеновской музыки. Можно сказать, что взаимоотношения Лешетицкого и Падеревского являют собой один из примеров идеального сотрудничества учителя и ученика.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Кюи Ц.А. Избранные статьи. — Л.: Гос муз. издат, 1952.
2. Майкапар С.М. Годы учения. — М.–Л.: Искусство, 1938.
3. Мальцев С.М. Метод Лешетицкого. — СПб.: ВВМ, 2005.
4. Стивенсон Р. Парадокс Падеревского / Перевод с англ. — А. Щигорец, М. Мищенко. Общ. ред., вступ. ст. — М. Мищенко. — СПб.: КультИнформПресс, 2003.
5. Шнабель А. Ты никогда не будешь пианистом. — М.: Музыка, 2002.
6. Ignacy Jan Paderewski : antologia / wybór i oprac. J. Jasieński. — Poznań: Ars Nova, 1996.
7. Paderewski I.J. Pamiętniki / spisała Mary Lawton: 2 t. — Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972. — 1 t.
8. Paderewski / oprac. W. Dulęba, Z. Sokołowska. — Wyd. 2 zm. — Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976.
9. Zamoyski A. Paderewski / przeł. A. Kreczmar. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, cop. 1992, 2010.

REFERENCES

1. Cui C. A. Selected articles. - LA: State muses. Publishing House, 1952.
2. Maikapar SM Years of teaching. - Leningrad: Arts, 1938
3. Maltsev SM Leshetitsky method. - St. Petersburg.: Telegram, 2005
4. R. Stevenson Paderewski Paradox / Translated from English. - A. Schigorets, M. Mishchenko. Society. Ed., entered. Art. - M. Mishchenko. - St. Petersburg.: Kultina-formPress 2003.
5. Schnabel A. You'll never be a pianist. - M.: Music 2002.