

ПЕДАГОГІЧНО-ВИКОНАВСЬКІ ПОГЛЯДИ МАРГЕРІТ ЛОНГ

В статье изложены основные вехи на пути становления выдающейся французской пианистки, определившие её музыкально-исполнительские взгляды. Рассмотрены и проанализированы практические рекомендации М.Лонг, позволяющие усовершенствовать исполнительское мастерство пианистов разных возрастных категорий.

Ключевые слова: Маргерит Лонг, исполнительское мастерство.

The article describes the significant moments on the way of becoming an outstanding French pianist that defined her performing views. Practical recommendations of M.Long were reviewed and analyzed for improving the performing skills of pianists of different ages.

Keywords: Marguerite Long, performing skills.

Маргеріт Лонг є найбільш значимою французькою піаністкою ХХ століття. Її артистична, педагогічна та музично-просвітницька діяльність увійшли в історію не тільки Франції, а й усього світу. Творче життя М.Лонг співпало із завершенням епохи романтизму та становленням імпресіонізму.

М.Лонг народилася у прованському місті Німі 13 листопада 1874 року. Першою вчителькою Маргеріт з фортепіано була її старша сестра Клер. У тринадцятирічному віці М.Лонг вступає до Паризької консерваторії, де починає займатися під керівництвом А.Мармонтеля. Протягом багатьох років і після закінчення консерваторії М.Лонг відвідує заняття А.Мармонтеля. Під час цих занять вона вдосконалює свою майстерність, опрацювуючи весь класичний і романтичний репертуар: від Ф.Куперена та В.Моцарта до Л.Бетховена і Ф.Шопена. М.Лонг відзначає, що це були найкращі роки її навчання, які до того ж надали їй можливість зрозуміти всю привабливість викладання. Завдяки А.Мармонтелю Маргеріт навчилася глибоко вивчати твір, з безкінечним терпінням сотні разів знову й знову його повторюючи [2, С.20].

М.Лонг збагачувала свій репертуар творами класичної та романтичної музики протягом усього життя, однак виключне місце у піаністичному мистецтві вона зайняла завдяки інтерпретації сучасної їй музики. Пропаганда творчості сучасних французьких композиторів стала основним напрямком діяльності видатної піаністки. Д.Серов вказує, що артистичне становлення М.Лонг пов'язане з С.Франком, К.Сен-Сансом, Г.Форе; розквіт її обдарування – це К.Дебюссі, М.Равель, І.Альбеніс, Е.Гранадос; зрілість та досвідченість великого майстра – Е.Саті, Ж.Орік, Д.Мійо, А.Онеггер, Ф.Пуленк, Б.Мартіну та ін. [2, С.11].

Формування Маргеріт як музиканта відбувалося не тільки в процесі виконання творів композиторів класичної та імпресіоністичної школи, а й завдяки спілкуванню та навіть дружбі з багатьма французькими музикантами. Співпраця М.Лонг з композиторами «Шістки», пропаганда їхньої музики та допомога в остаточній шліфовці їхніх музичних творів, мали велике значення у становленні як самої піаністки, так і нової французької фортепіанної музики.

Насиченість культурного життя Парижу того часу: концерти оркестру Ш.Ламурьо та Національної спілки музикантів, в яких М.Лонг спочатку брала участь як слухач, а потім і як артистка; вечори поезії С.Малларме, П.Валері, П.Верлена, Ш.Бодлера; виставки живопису К.Моне, Е.Мане, О.Ренуара, П.Сезанна – все це стало для Маргеріт прекрасною можливістю задовольнити її допитливу натуру, отримати нові мистецькі враження та сформувати художні смаки.

Протягом усього життя М.Лонг веде систематичну концертну діяльність як у Франції, так і за її межами та співпрацює з відомим диригентами – К.Шевійяром, Ф.Вейнгартнером, Ш.Мюншем. Виконавське мистецтво М.Лонг відрізняється тонким художнім смаком, живістю, легкістю, свіжістю, блиском, свободою, ясністю інтерпретації, незвичайною витримкою, силою, жіночністю та мужністю одночасно.

Отже, визначальне значення у становленні піаністичної майстерності та музично-виконавських поглядів М.Лонг мало: опанування творів класичної та романтичної музики; спілкування, дружба та співпраця з видатними французькими композиторами кінця ІХ століття і першої половини ХХ; інтерпретація їхніх творів на сцені; активна міжнародна концертна діяльність; співпраця з відомими диригентами того часу; участь у культурному житті Парижу.

З 1906 року М.Лонг почала викладати у Паризькій консерваторії, де згодом стала професором вищого курсу. З початком педагогічної діяльності інтенсивність гастролей Маргеріт дещо знижується, адже у цей період свої зусилля вона спрямовує на виховання цілої плеяди піаністів, серед яких найбільш відомими стають Ж.Февріє, Ж.Дойєн, С.Франсуа, Ж.-М.Дарре. У сорокові роки ХХ століття М.Лонг створює власну школу, де продовжує готувати піаністів для Франції, а також разом з Ж.Тібо організовує французький національний конкурс піаністів та скрипалів, який через три роки з дня заснування отримує статус міжнародного. Маргеріт довгі роки залишається членом журі власного конкурсу, а з її школи виходить ще ряд концертуючих піаністів: Ю.Буков, Ф.Атремон, Б.Рінгенссейн, А.Чікколіні, П.Франкль та ін. [4].

Артистичну діяльність М.Лонг закінчує у 85 років, залишивши у спадок поціновувачам свого таланту записи концертів, сольних творів та камерних ансамблів. До глибокої старості видатна піаністка має численних приватних учнів [1]. Підсумком педагогічної практики М.Лонг стала її методична праця «Le piano de Margerit Long», а також літературно оформлені спогади про К.Дебюссі, М.Равеля та Г.Форе, які містять надзвичайно цікаві піаністичні поради Маргеріт, розкривають особливості творчого бачення композиторів та їхні вимоги до інтерпретації власних творів іншими виконавцями.

На наш погляд, дуже повчальними для піаністичної молоді є спогади М.Лонг про роки її навчання та життя у Парижі. Згадуючи свої заняття на роялі зі старшою сестрою Клер, М.Лонг відзначає, що вона безсумнівно була дуже здібна, займалася добре, але часто поставала проти дисципліни, якої вимагала від неї сестра. Як наслідок, у Маргаріт увійшло у звичку, часами граючи на роялі вправи Ш.Ганона, читати. М.Лонг припускає, що саме в цьому може бути секрет свободи її пальців. Музика для юної піаністки була не тільки годинами проведеними за роялем. Вона цікавилась усіма видами музики, знала напам'ять і співала цілі твори, обожнювала імпровізувати у дусі транскрипцій і парафраз Ф.Ліста. Годинами Маргеріт грала для неіснуючої публіки, відчуючи при цьому радісну піднесеність. Однак, на думку М.Лонг, вона не була позбавлена лінощів і у юному віці поділяла гумористичну точку зору Т.Бернара: «Праця не створена для людини, бо вона її стомлює».

Приїхавши до Парижу вступати до консерваторії, Маргеріт систематично відвідує свого дядю. Оскільки у дяді не було роялю, під час цих відвідин М.Лонг тренується на звичайному столі і в такий спосіб вивчає 4-ту прелюдію і фугу Й.С.Баха напам'ять. У Паризькій консерваторії Маргеріт навчається спочатку в г-жи Шене, потім у А.Фіссо, а згодом – у А.Мармонтеля. За твердженням М.Лонг, саме А.Фіссо, цьому прекрасному педагогу, вона завдячує своїй майстерності звуковидобування, яке з часом стане однією з основ її викладацької діяльності. Життя Маргеріт у Парижі окрім занять музикою декілька років було сповнене світських задоволень: походи по балах, їзда верхи, катання на ковзанах. Однак, нещасний випадок із дівчиною, яка у результаті катання залишилася без двох пальців, спонукав М.Лонг рішуче відмовитися від такого небезпечного для її піаністичної кар'єри задоволення. Цей факт видається нам вельми повчальним для всіх, хто став на шлях музиканта-інструменталіста.

Весь виконавський та педагогічний досвід М.Лонг акумульовано в її розмірковуваннях про особливості інтерпретації музики. На наш погляд, ці розмірковування насправді є практичними рекомендаціями щодо роботи та виконавської діяльності піаніста.

М.Лонг вважає, що говорячи про музику, перш за все, слід думати про те, якими засобами вона створюється. Як стверджує Маргеріт, усякому справжньому класичному мистецтву притаманний закон трьох єдностей. Це, перш за все, єдність стилю. Вона полягає

в однорідності музичної мови, у сталості проявів особистості автора на протязі всього твору, а також у тій особливій інтонації, за якої з перших тактів пізнаєш музику певного композитора, як пізнаєш рідний голос. Потім – єдність ритму, тобто постійна присутність, явна чи прихована, якогось певного ритму на фоні ритмічної різноманітності всього твору. Цей особливий ритм подібний до пульсу життя, що притаманний певному твору. І, на кінець, тональна єдність при різноманітності модуляцій.

З точки зору М.Лонг, яку звичайно поділяємо і ми, виконати музичний твір – значить його відтворити. Музика – це мистецтво у русі, духовна конструкція, побудована у часі, яку нотний запис фіксує, а виконання оживляє. Яким би ідеальним не був нотний текст, як би ретельно не були позначені наміри композитора, твір залишається мертвим без виконавця. Видатна піаністка переконана: роль виконавця – надзвичайно відповідальна. Маргеріт вважає, що виконавець має переповнитися смирення перед шедевром, усвідомлювати, що робить, та все контролювати. Тільки за таких умов слово «ремесло» зможе набути самого високого змісту. Інтуїтивне, інстинктивне начало, яке так необхідне у музиці, може знайти собі вихід лише у разі відмінного володіння «ремеслом». Поняття «ремесло», на думку М.Лонг, досить часто бруднять, але вона вважає його одним із самих прекрасних. Відмінне володіння «ремеслом» – це та умова, за якої нашим почуттям, самій нашій особистості дістається право виконувати покладене на нас прекрасне завдання, стверджує Маргеріт. На її думку, визначення сутності праці виконавця дуже точно й правильно сформулював К.Дебюссі: «Внутрішній ритм усякої музики залежить від того, хто її виконує, як усяке слово залежить від вуст, які його вимовляють».

Маргеріт Лонг переконана: якщо хочеш виконувати якийсь твір, потрібно знати його витоки. Це спонукало видатну піаністку часто розпитувати композитора та свого друга Г.Форе про те, як народилася у нього та чи інша ідея або тема. Згадуючи свою роботу над творами Г.Форе Маргеріт зазначає, що труднощі піаністичного почерку цього композитора їй допомагав долати ентузіазм та захопленість новизною цієї музики. М.Лонг називала себе істотою, яка інстинктивно сприйняла прихований смисл музики Г.Форе і готова поглибити її, зробити зрозумілою і доступною. Хоча Маргеріт розуміла, що потрібна велика віра, щоб захищати сучасну музику, ще невідому інтернаціональній публіці, однак головною винагородою для себе вважала можливість бачити, що зусилля не були марними і приносять плоди.

Виконавське мистецтво, на думку М.Лонг, є величним і разом з тим дуже залежним. Не можна не погодитись зі спостереженнями Маргеріт, такими актуальними і в наш час: прагнення до ефекту надто часто зумовлює програму концерту і, абсолютно очевидно, що успіх буде більшим у того артиста, який грає відомий твір.

М.Лонг стверджує: аби зробити кар'єру піаніста, потрібно перш за все її почати. Зазвичай намагаються «досягнути» мети, в той час як головне – «взяти курс» до неї. Цим займаються мало. Потрібні перш за все праця і любов, а потім – багато смирення. Маргеріт згадує, що перед концертом вона завжди працювала до останньої хвилини, бо хотіла завжди відчувати себе краще підготовленою до того, щоб дати життя тій музиці, яку вона повинна була виконувати. Цей приклад впевнено переконує: якщо хочеш досягнути «постійного успіху», корисно бути незадоволеним собою. «Сто разів повертайтеся до клавіатури, вивчаючи твір. Повірте, саме в цьому секрет повної удачі» – наголошує М.Лонг [2, С.33].

Молоді музиканти, на думку Маргеріт Лонг, мають зрозуміти, що виконавське мистецтво – це довготерпіння. Вони не повинні думати, що їхні безперервні пошуки будуть марними: не залишать по собі сліду або пройдуть непоміченими. Тим молодим піаністам, які прагнуть «бігати, не вмючи ходити», слід пам'ятати, що видатні піаністи зазвичай бувають наполегливими трудівниками. М.Лонг наводить ряд повчальних прикладів, над якими пропонує серйозно замислитися не дуже старанним музикантам.

Одного разу старий друг Маргеріт Ф.Планте заборонив пускати до себе будь-кого у другій половині дня. Виявилось, що весь цей час він безкінечно повторював один й той самий важкий пасаж. В архіві М.Лонг збереглася листівка від Ф.Планте з таким підписом: «Від старанного учня, якому йде дев'яностий рік». Ще один яскравий приклад, пов'язаний з

виконавцем, якого Маргеріт називає одним із найвеличніших піаністів сучасності. Після тріумфального концерту цей піаніст замкнувся у себе в кабінеті й до п'ятої години ранку працював над якоюсь деталлю, яка, можливо, не сподобалась у його виконанні лише йому самому. Наступний приклад є ще одним підтвердженням великої працюovitості видатних виконавців. Коли Маргеріт зустріла в Евіані В.Горовця і сказала йому, що вона шкодує про те, що їй завтра вже потрібно від'їжджати, то отримала у відповідь: «А я зовсім не шкодую, бо приїхав сюди для того, щоб працювати над сі-мінорною сонатою Ф.Шопена, і саме для цього винайняв будинок на три місяці!»

М.Лонг пригадує показові приклади й зі свого виконавського досвіду. Так, під час однієї з репетицій фа-мінорного концерту Ф.Шопена вона була дуже незадоволена власним виконанням теми. Позакінченні репетиції Маргеріт попросила підготувати концертний рояль і протягом декількох годин шукала правильний характер теми. Як стверджує М.Лонг, на наступний день під час концерту ця тема у неї таки вийшла краще. Коли Маргеріт працювала над Фантазією К.Дебюссі, особливо важкою та неслухняною їй видавалась перша фраза в *Andante*. Аби покращити виконання цієї фрази, М.Лонг довелося її грати сто разів.

М.Лонг стверджує, що всі, хто прагне досягнути певних висот у виконавстві, раз і назавжди мають запам'ятати: з музикою не можна бути на «ти». Недотримання цього правила робить виконання твору вульгарним та невідповідним стилю. Стиль, на думку піаністки, є функцією техніки, бо без техніки, що відповідає вимогам почерку, притаманного певному твору, не існує виконання. На підтвердження цього Маргеріт наводить випадок зі своєї виконавської діяльності; він має стати прикладом для тих молодих музикантів, які часто занадто вільно поводяться з текстом. Так, після репетиції Третього концерту Л.Бетховена Г.Форе висловив М.Лонг здивування тим фактом, що останній пасаж у фінальній каденції вона зіграла двома руками, адже Бетховенська техніка – не техніка Ліста. Повернувшись додому Маргеріт почала працювати над пасажем, який викликав критику, і на наступний день бездоганно виконала його тріумфуючою правою рукою. Після концерту диригент К.Шевійяр зауважив М.Лонг, що вона правильно зробила, змінивши цей пасаж, адже у іншому випадку це було б не достойно неї самої.

На думку Маргеріт, якщо техніка починає слугувати творам, які потребують особливої сили удару, то вона ризикує втратити такі якості як: глибина звучання у поєднанні з гнучкістю атаки, рівну легкість всіх пальців (відомий політ над клавіатурою), швидкість гри, піднесеність, що характерні для техніки Г.Форе та Ф.Шопена.

Для М.Лонг «володіти фортепіано» означає володіти такою технікою гри, яка дає можливість настільки домінувати над труднощами, що дозволяє про них забувати. «Володіти пальцями» – не пустий вислів, бо вони творять музику, і без них не робиться нічого. З точки зору М.Лонг, існує зловживання такими поняттями, як «розслабити», «вільно розжати». Маргеріт вважає, що ці вислови не відповідають сутності гри на фортепіано і повністю суперечать самій цій дії. Піаністка стверджує: якщо ви володієте пальцями, вам не потрібно «розслаблятися». Потрібна гнучкість, і цього достатньо; не потрібно вживати якусь особливу термінологію. Не потрібно плутати техніку з механізмом, який є тільки її частиною. Якщо про віртуоза, котрий швидко грає октави або блискуче артикулює пальцями говорять, що у нього прекрасна техніка – це абсолютно неправильно. Техніка, на думку Маргеріт, це зовсім інше. До неї належить все – починаючи з рухів пальців, кисті і руки та закінчуючи звучанням, педалізацією і безкінечним розмаїттям туше [3].

М.Лонг переконана: вся звукова побудова покоїться на басах, а без них музика взагалі руйнується. Саме тому все своє життя вона намагалася виділяти баси. Маргеріт стверджує, що своєю любов'ю до басових регістрів вона зобов'язана Г.Форе, який шість разів на годину не втомлювався повторювати: «Нюанси, але не зміна темпу» і «До мене, баси!». На думку М.Лонг, будь-який музикант, достойний так називатися, відчуває повагу до басів. В них корні гармоній, основна опора на якій народжується акорд. Баси завжди мають бути поставлені без зайвої ваги, але достатньо звучно: зіграні у такий спосіб баси дозволяють урівноважувати фразу, яку вони підтримують. В басах зосереджена та стабільність, що забезпечує послідовність модуляції.

З точки зору видатної піаністки, неясність виконання завжди витікає з того, що все грають «однією фарбою». Це дуже складна проблема виконавства, про яку можна багато чого сказати. На думку М.Лонг, виділяти різні плани допомагає нюанс. З цього приводу Маргеріт зазначає: «Я завжди намагалась надати найбільш ефективний рельєф фразуванню, підкреслити нюанс, знайти вигини мелодії, які не були б акцентами, але надавали б правильну інтонацію певному звороту» [2, С.30]. М.Лонг радить дотримуватися нюансів, вказаних автором. А у допомогу молодим виконавцям наводить правило сформульоване Х.Бюловом: коли читаєш «crescendo», це означає перехід від *piu piano* у напрямку посилення звуку, а коли читаєш «diminuendo», це означає, що ми знаходимося на максимумі звучання, після якого фраза йде до його ослаблення.

Говорячи про особливості стилю та інтерпретації М.Лонг підкреслює, що короткі ноти, прості чи октавами, як правило, слід розглядати як складову частину виразної мелодії, мелодійної лінії. Вони так само цілеспрямовані, як і довга нота після них. Маргеріт наголошує: «Не потрібно забувати, якщо б у грі на фортепіано, як і в співі, були склади, то їх потрібно було б вимовляти ... «Примусити ноту говорити» – не пустий образ» [2, С.32].

М.Лонг радить виявляти велику обережність у виконанні метрономічних вказівок. Звичайно, цей маленький інструмент є виконавцю необхідним та, разом з тим, і дуже небезпечним. Позначення музичного темпу цифрою метроному межує з парадоксом: на перший погляд видається, що достатньо знати твір, щоб зрозуміти його смисл, та, в той же час, не слід забувати, що у диханні віброуючої музичної фрази має бути гнучкість. Отже, не можна радити протягом усього виконання рівнятися на цей невблаганний лічильник часу. Однак, у багатьох випадках корисно визначити характер твору і метрономічне позначення може слугувати тут контролем, звичайно ж, за умови, що виконавець надаватиме йому лише відносної значимості.

Велике значення у діяльності виконавця-інструменталіста мають можливості його пам'яті. На думку М.Лонг, пам'ять це, перш за все, увага. Піаністка виокремлює три види пам'яті і переконує, що всі вони потрібні виконавцю: це слухова пам'ять, якою керує вухо; це зорова пам'ять, яка нібито слідкує за текстом із закритими очима і дозволяє не забувати текст, коли вас охоплює «тремтіння». На кінець, пальцева пам'ять, яка насправді є не самою ненадійною. Як стверджує знаменитий викладач А.Мармонтель, пальці піаніста під час гри уподібнюються конячкам, які самостійно повертаються до конюшні. М.Лонг рекомендує виконавцям одразу починати вчити музичний твір напам'ять, але завжди працювати з нотами, щоб не відходити від тексту.

Як справедливо зазначає М.Лонг, щоб володіти публікою, потрібно перш за все володіти собою. По суті, це питання «самоприборкання». Піаніст-виконавець повинен вміти у будь-якій ситуації зберігати холодність та ясність розсудку, тобто вміти володіти собою за будь-яких обставин. Володіння собою набувається і – окупається. М.Лонг підкреслює, що вона ніколи на падала духом і це слугувало опорою в її житті. Всю важливість і необхідність володіння собою Маргеріт усвідомила завдяки такому випадку. Одного разу, граючи на естраді концерт Шопена, артистка зрозуміла, що рама педалей зламалась. Після того як М.Лонг дограла *Allegro*, майстер поставив тимчасовий зажим, який благополучно зіскочив їй під ноги під час *Andante*. Щоб зіграти фінал Маргеріт довелося використати усі ресурси своєї піаністичної техніки. Концерт Ф.Шопена виконаний М.Лонг без педалей, одними руками, мав величезний успіх, а вона так ніколи й не дізналася, чи помітила публіка її акробатичний трюк. На наш погляд, цей приклад яскраво демонструє: без волі – немає музиканта, а про якісь видатні досягнення вже годі й говорити.

Страх перед сценою М.Лонг вважає небезпечною хворобою. Не можна грати «зі страхом», треба грати незважаючи на нього – стверджує видатна піаністка. Інакше говорячи, потрібно бути достатньо сильним, щоб його подолати, а це не завжди легко. Маргеріт розрізняє два види страху: один вас паралізує (і в цьому випадку вам краще змінити професію), а інший – дозволяє забути про себе і зникає, як тільки зіграєш першу ноту. М.Лонг стверджує, що врятувати від страху може лише наполегливе тренування. Відома французька піаністка Ф.Монтіньї-Ремарі, як свідчить Маргеріт, репетирувала свої концертні

програми у власній вітальні, дотримуючись при цьому усього необхідного ритуалу: вона одягала естрадну сукню, відкривала рояль і грала перед рядами прикрашених подушечками крісел, в яких не було слухачів.

М.Лонг відзначає, що артист на естраді часто буває істотою роздвоєною: все іде добре, доки ви відчуваєте, що ваш «двійник» вам підкоряється. Це вельми цікаве і надзвичайне відчуття. На щастя, це буває достатньо часто, ось чому, на думку Маргеріт, професія виконавця є самою чудовою зі всіх й водночас самою небезпечною.

Отже, музично-виконавські погляди Маргеріт Лонг є вельми корисними практичними рекомендаціями на шляху зростання молодих музикантів. Вивчення та застосування у власній діяльності порад видатної артистки та педагога дозволять піаністам різних вікових категорій вдосконалити свою виконавську майстерність.

Література

1. **Аджемов К.Х.** *Встреча с Маргаритой Лонг // Незабываемое. Воспоминания, очерки и статьи.* – М., 1972, С. 135-140
2. *Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 9 / Сост., ред., коммент., и вступ. ст. Я.И.Мильштейна; Пер. с франц. Г.М.Когана и О.А.Серовой-Хортник, с нем. Л.С.Товалевой.* – М.: Музыка, 1981. – 248 с., ил., нот.
3. **Лонг М.** *Французская школа фортепиано // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве.* – М.-Л.: 1966. – 308 с.
4. **Хентова С.М.** *Маргарита Лонг.* – М.: Музыка, 1961. – 106 с.
5. *Le piano de Margerit Long.* – Paris: Editions Salabert, 1958. – 75 p.