

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ТИП ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

*И. Рябов,*

*аспирант Национальной музыкальной академии*

*Украины им. П. И. Чайковского*

Часто на рубежах столетий происходят специфические явления в музыкальной культуре: переходы от одного главенствующего стиля эпохи к новому, образование стилевых диффузий, появление художников-новаторов, во многом определяющих развитие музыкальной культуры начинающегося века, и т.п. Эти явления тесно связаны с ситуацией в мировой культуре, в которой происходит существенное обновление. Идеи из разных областей искусства и философии синтезируются и появляются новые творческие парадигмы, определяющие тенденции дальнейшего культурного развития общества.

Т. Гуменюк отмечает: «То, что именуется постмодернизмом – чрезвычайно многоплановое образование, проросшее почти во все слои современной культуры. Оно представлено на философском и близком к нему уровне, во многих гуманитарных дисциплинах, в художественной критике, публицистике, в способах деятельности средств массовой информации, не говоря уже о литературе и искусстве» [4, с. 13].

Эти общекультурные процессы оказывают влияние на все составляющие каждого отдельного вида искусства, в том числе и на фортепианное исполнительство.

Умберто Эко, один из теоретиков постмодернизма, указывает на то, что «постмодернизм – не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние... В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть свой собственный постмодернизм, очевидно, в каждой эпохе в определенный момент возникает кризис» [7].

Современная фортепианная культура на рубеже XX–XXI вв. также находится в состоянии апотропии. Происходит это из-за гиперболизации взглядов на исполнительское искусство, пропагандируемых Ф. Бузони еще в начале XX в. Так возникает новый тип исполнителей – «исполнители-перфекционисты». Он

становится доминирующим к концу XX в. Основной задачей пианистов данного типа является «идеальное» по качеству воплощение нотного текста, основное внимание уделяется общепринятым интерпретациям произведений, а репертуар формируется из легкоузнаваемых, доступных для слушателя произведений.

«Стремление к идеальному владению всеми составляющими музыкальной ткани сначала у Ф. Бузони, потом у его последователей из психотехнической школы и у “великой тройки” (так Д. Рабинович называл С. Рихтера, Э. Гилельса и А. Бенедетти Микеланджели) вытекало из задач идеального воплощения содержания... В творчестве же многих современных исполнителей эти принципы превратились в оттачивание всех деталей согласно написанному нотному тексту и не более того. Но поскольку этот текст для всех один, а особого разнообразия без глубокого проникновения в содержание и дух произведения добиться очень сложно, то в результате мы наблюдаем большое количество однообразных интерпретаций» [6, с. 148–149]. Это отмечает и Я. Гельфанд: «...можно констатировать заметную стандартизацию вкусов в этой области (современном исполнительстве) благодаря широкому распространению звукозаписи, миграции молодых исполнителей из страны в страну. Слушая их выступления на международных конкурсах, подчас нелегко определить национальные черты пианистических школ, настолько все перемешалось. К сожалению, высокий уровень стандартов принес с собой стереотипы, нетерпимость к инакомыслию, недостаток смелости у молодых пианистов, опасующихся провала на конкурсе, если игра отлична от общепринятых вкусов» [3, с. 200]. А. Канданский-Рыбников также характеризует ситуацию в исполнительской культуре: «...в концертном зале, на телеэкране, на пластинках, в эфире слишком часто предстают перед нами люди, которым в сущности нечего “сказать”. Они являются некими профессионально обученными “игроками” на своем инструменте и занимаются изготовлением более или менее удачных подделок под искусство, нередко способных, впрочем, благополучно выдержать конкурсные испытания. Имитация творчества (подчас весьма изощренная) – одна из самых серьезных опасностей, угрожающих ныне исполнительству» [5, с. 209].

Данная ситуация в современном фортепианном искусстве отмечается в исследованиях, появляющихся на рубеже XX–XXI вв.

Но такую ситуацию некоторые теоретики искусства прогнозировали еще в начале прошлого столетия. Так, В. Беньямин в статье «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» отмечает: «То, что... исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры: в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры» [1, с. 22]. Это становится еще одним фактом, подтверждающим тесную связь всех составляющих общекультурного процесса.

Среди черт современного исполнительского искусства, тесно связанных с идеями постмодернизма, следует выделить полистилистичность концертного творчества и ярко выраженную «игровую» составляющую самого процесса исполнения.

Исполнительская полистилистичность проявляется в объединении музыки различных композиторов, живших в различные культурные эпохи, в цельные концертные программы. Эта тенденция стала проявляться в середине прошлого столетия, когда принципиально изменилась парадигма прочтения нотного текста: если в XIX в. и первой половине XX в. исполнители полностью подчиняли стиль автора своему исполнительскому стилю, то в современной традиции исполнитель максимально старается подчиниться композиторскому стилю автора произведения. Таким образом, артист, включающий в программу своего концерта произведения композиторов разных эпох, создает полистилистическую композицию.

Такой подбор программы характерен для исполнителей различных уровней: студентов вузов, конкурсных пианистов и артистов мирового уровня. Так, студенты связаны с требованиями учебных программ и часто в таком же стиле выбирают себе программы открытых концертов, конкурсные пианисты подчиняются требованиям условий конкурса, концертирующие пианисты часто составляют свои концерты из очень далеких по стилю композиторов (например, Г. Соколов в парижском концерте в 2002 г. объединил в одной программе произведения Л. ван Бетховена, С. Прокофьева и С. Камитаса).

«Игровой» аспект исполнительского искусства в какой-то степени является сутью этого искусства. Так, в самом определении процесса музицирования – «игра на фортепиано» (в данном контексте) присутствует прямое указание на этот аспект. Игра в философской парадигме постмодернизма – это вид непродуктивной деятельности, мотив которой заключается не в результатах, а в

самом процессе. То же самое можно сказать и об исполнительском искусстве, так как весь его смысл в самом процессе «игры». Однако этот вопрос не настолько поверхностный, чтобы его сводить к простой игре слов.

В первую очередь обратим внимание на стилевую особенность игрового аспекта. Композиторский стиль в исполнении артиста представляется именно как «игра в стиль», т.е. исполнитель, к примеру, играет не в стиле барокко, а «играет в стиль» барокко. Также можно определить каждого отдельно взятого композитора. «Главным проявлением постмодернистской эпохи становится художественный метод постмодернизма, что определяет моделирование действительности художником» [2, с. 35].

Правда, эти стилевые особенности имеют отношение только к тем исполнителям, которые в своем творчестве стараются выявить индивидуальные черты стиля каждого композитора.

В случае же, когда интерпретатор делает главный акцент на своем индивидуальном стиле исполнения, игровой аспект сводится к минимуму, так как вся музыка, исполняемая таким художником, представляется нам в одном, более-менее однородном исполнительском стиле.

Таким образом, можно констатировать, что исполнительская культура рубежа XX–XXI вв. находится в статичном состоянии, поскольку идеи, развивавшиеся на протяжении прошлого столетия, себя исчерпали. Это привело к появлению нового типа исполнителей – исполнителей-перфекционистов, которые стали доминировать в современном пианистическом мире. Для поиска выхода из сложившейся ситуации и дальнейшего развития фортепианного исполнительства нужно проанализировать и рассмотреть исполнительскую фортепианную культуру с позиций общекультурных процессов в искусстве и философии. Это поможет отобразить исполнительское искусство как часть мирового культурного наследия и выявить общность процессов, происходящих на разных уровнях этой системы.

---

1. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избр. эссе / В. Беньямин. – М. : Медиум, 1996. – С. 240.

2. Бондарчук, Т. Постмодернізм : до питання аналізу дефініції / Т. Бондарчук // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-та; НМАУ. Сер. Мистецтвознавство. – № 2. – Тернопіль ; Київ, 2006. – С. 35–39.

3. Гельфанд, Я. Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации / Я. Гельфанд. – СПб. : Композитор, 2008. – 216 с.

4. Гуменюк, Т. Эстетика постмодернизма. Конец стиля? / Т. Гуменюк // Наук. вісн. НМАУ : Стиль музичної творчості : естетика, теорія, виконавство. – Київ, 2004. – Вип. 37. – С. 13–20.

5. Кандинский-Рыбников, А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство / А. Кандинский-Рыбников // Музыкальное исполнительство и педагогика : сб. ст. / сост. Т. Гайдамович. – М. : Музыка, 1991. – С. 189–212.

6. Рябов, И. О причинах возникновения «пианистов-перфекционистов» во второй половине XX века / И. Рябов // Дослідження. Досвід. Спогади : зб. наук.-метод. праць професорсько-викладацького колективу КССМШ ім. М. В. Лисенка. – Київ, 2012. – Вип. 9. – С. 143–150.

7. Эко, У. Заметки на полях «Имени Розы» / У. Эко. – СПб. : Симпозиум, 2005. – С. 75.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ