

# ОСНОВНЫЕ ФАКТОРЫ И УСЛОВИЯ ПРОЦЕССА РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В XX СТОЛЕТИИ

**Рябов И.С.**

*аспирант кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского (Украина, г. Киев)*

Исполнительское искусство в XX столетии характеризуется значительными преобразованиями. Это было обусловлено интенсивным экономическим развитием и техническим прогрессом, социокультурными процессами и изменениями в самой структуре музыкального искусства. В первой половине XX века произошло кардинальное изменение в музыкальном искусстве – почти полностью закончился процесс разделения музыкантов на композиторов и исполнителей. Это приводит к тому, что появляется потребность изучать исполнительское искусство в отрыве от композиторского творчества. Если в предыдущие столетия (XVII–XIX вв.) в большинстве случаев исполнитель и композитор был одной личностью, и его исполнительское искусство было непосредственно связано с композиторским творчеством. А на рубеже XIX–XX веков на первый план в исполнительском искусстве постепенно выходят музыканты, которые либо не сочиняют музыку, либо их композиторский талант намного уступает их исполнительскому дарованию. Обратимся к тем факторам и условиям, которые оказали влияние на процесс развития фортепианного исполнительского искусства в XX столетии.

Развитие фортепианного исполнительского искусства в XX веке было обусловлено влиянием трех факторов: изобретение звукозаписи, широкое распространение музыкальных конкурсов и, как следствие, – процесс унифицирования педагогических принципов. Рассмотрим эти факторы подробнее.

В связи с развитием звукозаписи искусство «старых мастеров» опять приобретает ценность, но уже скорее антикварную. Поскольку, какого бы совершенства не достиг уровень звукозаписи, все же «репродукция» остается копией, а не оригиналом. Специалисты по звукозаписи отмечают: «...самая современная цифровая запись не передаст в точности оригинального звучания, например, “туше” пианистов» [4, с. 19–20].

Изобретение звукозаписи оказало сильное влияние на развитие музыкального искусства в XX веке. С положительными сторонами записи все знакомы, и это не требует дополнительных доказательств. А отрицательные воздействия не так очевидны и проявляются со временем, но имеют большое значение для современного исполнительского искусства.

Что нужно было любителю-меломану для ознакомления с музыкальным произведением в домашних условиях до появления и широкого распространения звукозаписи? Он должен был сам сесть за фортепиано и исполнить это произведение. Это предполагало, что любитель музыки имеет начальное музыкальное образование. В наши дни слушателю нужно просто

вставить диск, кассету, пластинку в проигрыватель, нажать на кнопку, и он уже может наслаждаться самыми разнообразными исполнениями. С одной стороны, это удобно: возможно в домашних условиях ознакомиться с лучшими трактовками любых произведений. Однако этот процесс теперь не требует дополнительной подготовки, то есть слушатель не обязан владеть нотной грамотой и иметь хоть малейшее музыкальное образование. Таким образом, общедоступность звукозаписи негативно повлияла на общее музыкальное образование широкого слушателя, который получил возможность слушать шедевры мирового музыкального искусства, не прилагая к этому усилий.

Кроме влияния на слушателей, звукозапись наложила свой отпечаток и на мышление самих исполнителей. Некоторые концертанты могли просто копировать идеи и манеру игры выдающихся музыкантов, имея возможность прослушивать их студийные или «живые» (концертные) записи. Но поскольку копия всегда хуже оригинала, то эти исполнители просто заполняют музыкальную жизнь своей, может быть и качественной, но неинтересной игрой. К тому же, чаще всего, копируют все выразительные средства (динамику, агогику, вызвучивание подголосков и т.п.), не задумываясь, для чего это делает исполнитель. В итоге интерпретация подражателя становится бессодержательным «слепком» с идеи кого-то из великих музыкантов.

Еще одно отрицательное влияние звукозаписи – это тема «закрытых произведений». В современной музыкальной и околomuзыкальной среде эта тема развивается и, можно сказать, прогрессирует. Общаясь с учениками, студентами, профессорами, слушателями, почитав обсуждения на музыкальных форумах, можно прийти к выводу, что большая часть любителей музыки и музыкантов считает, что есть эталонные записи некоторых произведений, которые исполнять больше не стоит.

Не преуменьшая значения действительно потрясающих записей С. Рахманинова, Ф. Бузони, А Шнабеля, С. Рихтера, Э. Гилельса и других великих музыкантов, музыка может «жить» до тех пор, пока она исполняется. К. Игумнов говорил: «судьба произведения в руках исполнителя» [1, с. 56]. В то же время Ю. Стреглов в своей статье отмечает: «...звукозапись воспринимается пианистами как важная, но все-таки вторичная и даже искусственная сфера бытования, с неизбежными эстетическими и психологическими издержками» [5, с. 22].

Особенность музыкального искусства в том, что музыка создается, раскрывается, «живёт» именно в момент исполнения на сцене и исчезает по окончании произведения; о ней остаются только воспоминания у слушателей. А это уже не музыка – это впечатление от музыки. Но чтобы опять прикоснуться к искусству, человеку нужно либо самому исполнить желаемое произведение, либо посетить концерт, поскольку именно в «живом» исполнении лучше всего воспринимается композиторский замысел, заложенный в произведении. И пусть это исполнение не будет столь совершенным, а интерпретация такой цельной, как у великих исполнителей,

но это будет живое сиюминутное чудо, которое «возникает и исчезает» во время исполнения.

Наряду со звукозаписью на исполнительскую культуру XX века оказала влияние такая неотъемлемая часть современного фортепианного искусства, как музыкальные конкурсы. Идеальная, на наш взгляд, характеристика явления «музыкальный конкурс» приведена в фильме австралийского режиссера Скотта Хикса «Блеск»: «конкурсы – это кровавый спорт». Но едва ли сегодня найдётся серьёзный исполнитель, который бы не выиграл несколько международных конкурсов. К сожалению, ситуация в современном музыкальном искусстве такова, что исполнитель не может получить достойный ангажемент, не участвуя в музыкальных состязаниях. К тому же конкурсы организованы так, что после их окончания ангажемент лауреатов заканчивается через год или, в лучшем случае, через три, и концертант должен опять участвовать в следующих конкурсах, чтобы продолжать гастролировать. Такое может продолжаться до бесконечности, и только музыканты, вышедшие на мировой уровень (например, М. Плетнёв, Г. Соколов, Ланг-Ланг, М. Аргерич и др.), обеспечиваются достаточным количеством концертов. Но ведь и они, и другие великие современные исполнители в своё время получили достаточное количество золотых медалей на разнообразных конкурсах. Феноменальный путь С. Рихтера, участвовавшего всего в одном всесоюзном конкурсе и сделавшего потрясающую карьеру исполнителя, маловероятен при сегодняшней ситуации в музыкальном мире. Это констатирует и Я. Гельфанд: «К сожалению, ситуация на пианистическом рынке такова, что молодой пианист не надеется без первой премии сделать успешную артистическую или педагогическую карьеру» [2, с. 203].

К тому же активное развитие музыкальных конкурсов привело к образованию их многочисленного количества. Посредством серьёзных музыкальных конкурсов решается достаточное количество организационных моментов, касающихся всей музыкальной жизни.

У исполнителей имеются свои дивиденды от таких прослушиваний: иногда конкурсанты, не получившие призовых мест, но понравившиеся кому-либо из присутствующих импресарио, получают от него ангажемент. Такая же ситуация происходит и в отношениях конкурсантов с членами жюри, где исполнители устанавливают помогающие им связи, а члены жюри отбирают и приглашают к себе в классы понравившихся музыкантов.

И тут возникает вопрос: так что же плохого в конкурсах, если они служат подспорьем для такой сложной коммуникации между исполнителями, педагогами и импресарио? Ответ становится ясен, если прослушать записи или концерты одного, двух десятков лауреатов разнообразных международных конкурсов второй половины XX столетия. Они все будут обладать приблизительно одним и тем же набором качеств, нужных для победы в любом международном конкурсе. Это происходит потому, что жюри интересуется, в первую очередь, отточенная, выверенная игра в рамках

стиля исполняемого произведения, и лишь во вторую очередь они обращают внимание на исполнительскую индивидуальность.

Стремление так «уравнять» исполнителей – попытка исправить несовершенство самого принципа музыкальных конкурсов. Я. Гельфанд отмечает: «участие в конкурсах имеет еще один минус – это стандартизация репертуара, сфокусированного на “выигрышных” пьесах. Многие участники конкурсов играют одни и те же апробированные произведения, не расширяя репертуар» [2, с. 203].

Такие тенденции в современном исполнительском искусстве связаны с некоторой формализацией современными исполнителями идей пианистов начала и середины прошлого века. Можно даже говорить о потере актуальности и новизны в самой эстетической основе современного исполнительства. Об этом пишет А. Кандинский-Рыбников: «...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» [3, с. 209].

Но нынешняя эпоха – эпоха постмодерна – ставит перед исполнителями новые задачи, появляется новая музыка, в которой значительную роль играет импровизация, а эти тенденции безусловно не только отразятся на исполнении современной музыки, но и распространятся на всё исполнительское искусство в целом. Как отмечают многие исследователи, искусство эпохи постмодерна начинает обращаться к идеям романтизма. Так что в скором времени эстетические приоритеты исполнителей изменятся, и мы сможем быть свидетелями нового этапа в развитии фортепианного искусства.

---

1. Гамбарян, М. Навсегда любимый учитель / М. Гамбарян // Советская музыка. – 1980. – №7. – С. 52–63.

2. Гельфанд, Я. Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации / Я. Гельфанд. – СПб, 2008.

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

4. Лобанов, П. Расшифровка звукозаписей в анализе творчества пианистов / П. Лобанов // Фортепиано. – 2007. – №1. – С. 17–21.

5. Стреглов, Ю. О. фортепианном исполнительстве в условиях звукозаписи: психологические аспекты проблемы / Ю. Стреглов // Фортепиано. – 2006. – № 1. – С. 21–24.