

## **ЧЕРТЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА В ФОРТЕПИАННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЕ НА РУБЕЖЕ XX И XXI ВЕКОВ**

*Актуальность* данной темы обусловлена тем, что современная фортепианная исполнительская культура находится в состоянии апотропии. Для анализа данной ситуации требуется новый эстетический взгляд на исполнительское искусство.

В данной статье объектом исследования является ситуация в мировой культуре на рубеже веков, а предметом – фортепианное исполнительское искусство. *Цель* работы продемонстрировать разнообразные процессы и тенденции развития исполнительства в XX и XXI ст. и продемонстрировать их тесную связь с общекультурными процессами. Конкретные задачи статьи: 1) кристаллизация тенденций в исполнительской культуре и выявление преемственных связей пианистов разных поколений; 2) теоретическое обоснование взаимосвязей современного исполнительского искусства с ситуацией в мировой культуре на рубеже XX и XXI веков.

Методологической основой работы являются концепции развития исполнительского искусства Д. Рабиновича [6; 7] и Г. Когана [5]. Научная новизна определена отсутствием в современном музыкознании работ, посвященных рассмотрению фортепианного исполнительства в комплексе. Практическая ценность обусловлена демонстрацией связей фортепианного исполнительства с общекультурными тенденциями в искусстве и позволяет использовать исследование как в курсе теории и истории исполнительства, так и в курсе теории и истории культуры в образовательной программе средней и высшей музыкальных школ.

В исполнительском искусстве существует прямая преемственность исполнительских традиций.

К концу XIX века существовало две крупных романтических традиции исполнения, которые условно можно поделить на западноевропейскую (традиция Ф. Листа) и восточноевропейскую (традиция А. Рубинштейна). Особенностью репертуарных предпочтений исполнителей этого времени было наличие большого количества виртуозных транскрипций популярной музыки, а произведения предшествующих стилей – барокко, рококо, классицизма – трактовались в ярко романтической манере. Тотальная замкнутость на романтической манере исполнения стала главной отличительной чертой пианистов-романтиков.

На фоне господства романтического стиля сформировалась группа исполнителей, которых Д. Рабинович охарактеризовал как «псевдороман-

тиков». Самыми яркими из них были И. Гофман и И. Фридман. Характерной особенностью этих исполнителей была абсолютизация идей исполнителей-романтиков. Virtuозность превращалась в игру в быстрых темпах, свободная агогика и живое музыкальное дыхание стандартизировались, а романтический пафос подменялся слащавостью. Но в то же время на протяжении 10–15 лет начала XX в. исполнители этого стиля пользовались огромной популярностью и были востребованы в концертных залах по всему миру. Уже к двадцатым годам прошлого столетия они «уходят в тень» двух музыкантов, которые определяют новое направление в развитии исполнительской культуры XX столетия – Ф. Бузони и С. Рахманинов.

Ф. Бузони становится новатором в западноевропейском музыкальном мире, что отмечают многие исследователи: «... искусство артиста... во многом расходилось с привычными в ту пору художественными вкусами, взглядами, представлениями» [5, с. 8]. Стиль Ф. Бузони как исполнителя еще полностью укладывается в романтическую фортепианную традицию. Но его методические новшества в работе над фортепианной техникой легли в основу развития пианизма всего XX века, а формирование концертных программ и интерпретационные особенности стали основой для возникновения нового исполнительского стиля пианистов «перфекционистов»: «Первый крупный успех пришел к Бузони в 1898 году, после его берлинского цикла, посвященного «историческому развитию фортепианного концерта»...» [5, с. 28]. Именно историчность концертов, заявленная исполнителем, становится новаторством, которое станет нормой для построения концертных программ в XX веке. Так как до этого концерты известных пианистов состояли, как правило, из множества стилистически несвязанных пьес.

В более чем пятидесяти статьях и 5 книгах Ф. Бузони высказывает новаторские идеи, сильно повлиявшие не только на исполнительскую, но и на педагогическую деятельность в XX в.

Творчество Ф. Бузони эстетически оставалось еще в рамках романтизма, безусловно очищенного от напыления «псевдоромантизма». Часто он позволял себе менять текст в исполняемых им произведениях, что вызвало негативную реакцию у его современников: «Особенное негодование этих критиков вызывало то обстоятельство, что в своем исполнении Бузони отходил не только от принятого понимания, от слушательских и исполнительских традиций, но не останавливался и перед «прямыми изменениями авторского текста» [5, с. 49]. Благодаря всем идейным и техническим новациям, Ф. Бузони стал тем импульсом, который послужил развитию новых стилей в фортепианном исполнительском искусстве

XX века, хотя его личное исполнительское искусство все еще оставалось в традициях XIX века.

С. Рахманинов оказался тем музыкантом, с творчества которого начинается исполнительство XX в. Исполнительский и композиторский стиль С. Рахманинова до отъезда из России находился в рамках романтических тенденций. Традиционная для романтиков манера изменять авторский текст во время исполнения своих и чужих произведений была неотъемлемой чертой исполнительского стиля С. Рахманинов. Он стал одним из первых пианистов, кто начал обширно записываться на студиях, поэтому до наших времен дошли его многочисленные интерпретации, что в какой-то мере помогает осознать влияние этого великого артиста на исполнительское искусство прошлого века.

Благодаря этим записям мы можем проследить эволюцию стиля С. Рахманинова. Со второй четверти XX столетия в концертных программах С. Рахманинова все чаще встречаются произведения авторов доромантических эпох. Так почти ни один сезон его концертов не обходится без оригинальных произведений И. С. Баха (сюиты, партиты, прелюдии и фуги) и Л. ван Бетховена (сонаты и вариации) (см. примечания к «Записке о С. В. Рахманинове» С. А. Сатиной в первом томе Воспоминаний о Рахманинове) [3].

С наступлением позднего периода в композиторском творчестве изменилось мышление не только Рахманинова-композитора, но и Рахманинова-исполнителя. Его новые опусы (четвертый концерт для фортепиано с оркестром ор. 40, Рапсодия на тему Паганини ор. 43 и Вариации на тему Корелли ор. 42) полны композиторский веяний XX столетия, тут и импрессионистские черты, и неоклассические направления, и джазовые ритмы, и отход от главенства широкой напевной мелодики, так характерной для композитора в русском периоде творчества. Все это сказывалось и на исполнительском искусстве С. Рахманинова.

На рубеже XIX и XX веков завершился процесс, во многом определивший дальнейшее развитие музыкальной культуры в целом и исполнительской в частности, – происходит окончательная дифференциация музыкантов на композиторов и исполнителей. По этой причине в моду входит историческая достоверность, соответствие стилю исполняемого произведения. В связи с этим возникла необходимость изучать большой объем исторического материала, характеризующего исполнительские традиции прошлого, и уже на основе полученной информации формировать свои знания о стиле того или иного композитора. А раньше это все происходило по наитию и было в ведении исполнительской интуиции.

Отделенное от композиторского творчества исполнительство начинает вызывать особый интерес в научных кругах, и широкое развитие получает сравнительно новая музыкальная наука – теория и история фортепианного исполнительского искусства. Возникает целый ряд концепций исполнительских стилей, типов, направлений т. п. Некоторые исследователи предлагают дифференцировать пианистов по эстетическим, профессиональным и психологическим качествам.

Но объединяющим фактором всех направлений и веяний можно считать постепенную, но тотальную рационализацию исполнительского искусства. Причем рационалистичность не является негативным явлением. В данном случае переход к главенству разума над эмоцией обозначает новый подход к прочтению музыкальных произведений.

Если теперь по прошествии времени посмотреть на исполнительское искусство XX столетия, то за принятыми там многочисленными ответвлениями и делениями в теории исполнительского искусства мы можем увидеть две основных группы: одну, более многочисленную, в которой исполнители делают акцент на важности сознания (главными представителями были С. Рихтер, А. Бенедетти-Микеланджели и Э. Гилельс) и меньшую по количеству, где артисты сохраняли традиции романтических пианистов и подчеркивали важность интуиции (А. Рубинштейн, В. Софроницкий и В. Горовиц).

Под влиянием именно этих исполнителей складывались исполнительские традиции XX века и современного исполнительского искусства. Так, С. Рихтер, А. Бенедетти-Микеланджели и Э. Гилельс в своем творчестве смогли кристаллизовать все новые веяния и гармонично их воплотить. Их исполнительское кредо можно охарактеризовать, как желание максимально точно воплотить композиторские замыслы, что мы предлагаем называть как стиль исполнителей «перфекционистов». Для них характерно выдвигать требования к идеальному воплощению всех составляющих музыкального языка каждого отдельного произведения, что в свою очередь берет начало в творчестве Ф. Бузони и С. Рахманинова: «Всячески отстаивая принцип предельного технического совершенства пианиста (Бузони – не только на собственном примере, но и в педагогической деятельности, в литературных работах), они [С. Рахманинов и Ф. Бузони – *И. Р.*], однако, переносили решающий акцент с формы воплощения на само воплощаемое, ...» [6, с. 77].

Ко второй группе относятся исполнители, к которым вдохновение приходит по наитию, традиции исполнения которых идут не от теоретиче-

ских знаний, а от потрясающего внутреннего обаяния и сценического магнетизма. Вот как характеризуют игру этих исполнителей:

«Искусство Рубинштейна рафинированно, підчас ... аристократично. А на ряду с этим, полное света, жизни и свежести, оно открыто для многих. Оно общительно. Ему присуща внутренняя привлекательность, ... в основе искусства Рубинштейна лежат душевное благородство и высокая культура вкуса. Такие качества, естественно, оказываются крайне притягательными. Как раз они создают атмосферу интимной приязни между концертантом и аудиторией, атмосферу взаимоощущения...» [7, с. 34)];

«<...> Все, кто говорил и писал о Горовице, единодушны в одном: игра Великого Владимира завораживала зал <...> ее слушали и наслаждались, это было трансцендентное состояние, в которое погружал слушателя Маг» [4, с. 6].

Как видим, в этих отзывах присутствует упоминание о какой-то необычайной атмосфере, ауре, привносимой исполнителем. Именно исполнительская «магия» была отличительной чертой этой исчезающей исполнительской традиции.

Как мы увидели, существует две преемственных линии в исполнительском искусстве:

- 1) от Ф. Листа через Ф. Бузони к А. Бенедетти-Микеланджели, С. Рихтеру и Э. Гилельсу;
- 2) от Ан. Рубинштейна через С. Рахманинова к В. Горовицу, В. Софроницкому и Ар. Рубинштейну.

Для исполнителей, которых мы отнесли к первой группе, скорее характерны интеллектуальность интерпретаций и опора на декламационный характер звучания инструмента. Для пианистов второй группы характерны импровизационность, незапланированность интерпретации и ярко выраженная вокальная природа голосоведения.

Хотя эти преемственные линии очень ярко очерчиваются на историческом фоне XX столетия, но искусство именно «пианистов-перфекционистов» стало знаковым для исполнительской традиции прошлого века. К концу века их идеи гиперболизировались и исказились многими современными исполнителями. Совершенство всех деталей исполнения превратилось в бессмысленную техническую отточенность, из всего звукового многообразия остался только приятный, ничего не выражающий звук, интерпретация из монументальной превратилась в стандартизированно «правильную» и т. п. По аналогии с термином, введенным Г. Коганом – «псевдоромантики», назовем таких исполнителей пианисты «псевдоперфекционисты».

Это состояние апотропии, который скорее можно охарактеризовать как стандартизацию исполнительского искусства, происходит на фоне интересных общекультурных процессов, которую многие исследователи обозначают как «ситуацию постмодернизма».

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» [8, с. 75].

Важно то, что многие из основных черт постмодернизма напрямую связаны с фортепианным исполнительским искусством. Среди этих черт особенное внимание нужно уделить: полистилистичности, игровому аспекту и симуляции.

Исполнительская полистилистичность проявляется в объединении произведений 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 и первой половине XX веков 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.

«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. Но стоит отметить, что этот вопрос не настолько поверхностный, чтобы его сводить к простой игре слов.

В первую очередь нам хотелось бы обратить внимание на стилевую особенность игрового аспекта. Композиторский стиль в исполнении артиста представляется именно как «игра в стиль», то есть исполнитель, к примеру, не играет в стиле барокко, а «играет в стиль» барокко. Правда, стоит отметить, что эти стилевые особенности имеют отношение только к тем исполнителям, которые в своем творчестве стараются выявить индивидуальные черты стиля каждого композитора.

И еще одним из важных аспектов, связывающих постмодернизм с исполнительским искусством, есть понятия симулякр и симуляция. Эти понятия родственны исполнительскому искусству, так как у исполнительского процесса отсутствует осязаемый, вещественный результат.

Исполнение произведения – это процесс создания музыкальной формы (в широком смысле), которая существует только во время каждого отдельного исполнения и имеет специфическую ауру места и времени, которую невозможно передать ни одним из доступных сейчас технических средств. Таким образом, исполнитель на какое-то время создает при помощи музыкального языка специфическую действительность, которая возникает в воображении артиста и передается присутствующим в зале слушателям.

«Главным проявлением постмодернистской эпохи есть художественный метод постмодернизма, который определяет способ моделирования художником действительности» [2, с. 35].

Симулировать – это значит делать вид, что у вас есть то, чего вы не имеете.

Как видим, по сути эти два явления: исполнение музыкального произведения и симуляция – являются процессом создания несуществующей действительности, в которую погружаются те или иные индивидуумы. Вот как характеризует симуляцию Ж. Бодрийяр: «Симуляция – это уже не симуляция территории, референциального сущего, субстанции. Она – порождение моделей реального без оригинала и реальности: гиперреального» [1].

Есть еще один важный аспект исполнительской симуляции связанный с фортепианным звуком. В силу специфики инструмента долгий тянущийся звук на нем физически сделать невозможно, так как исполнитель влияет на ноту только в момент прикосновения-удара пальцем по клавише, дальнейшее зависит уже от колебания струны, которая с каждой секундой колеблется все меньше, и сила звука угасает. Так часто для плавного ведения широкой мелодической линии исполнители пользуются другими поддерживающими средствами: педаль, волнообразное интонирование и т. п., все это создает впечатление у слушателя, что мелодия ведется плавно и не прерывается, хотя на самом деле физически на фортепиано такое невозможно.

*Выводы.* Рассмотрение исполнительской фортепианной культуры с позиций общекультурных процессов в искусстве и философии помогает отобразить исполнительское искусство как часть мирового культурного наследия и выявляет общность процессов, происходящих на разных уровнях этой системы.

Связь современного исполнительского искусства с идеями постмодернизма сможет помочь найти выход из ситуации, сложившейся на рубеже веков в фортепианной исполнительской культуре. Так, выход на уровень создания звуковой реальности должен помочь исполнителям

отойти от обычных рутинных интерпретаций в сторону воплощения собственных идей.

Новый виток развития исполнительского искусства, не отходя от принципа рационализации искусства в целом, будет возлагать повышенную ответственность на артистов. Так, уход от реальности при помощи погружения в музыкальное искусство является вполне реальным будущим, которое, безусловно, берет свои истоки в эпохе романтизма, но в современности будет находить опору именно в идее моделирования художником действительности. Ведь вся ситуация апотропии в современном обществе связана с исчезновением приоритета духовных ценностей в широких слоях населения и смещением акцента на материальные блага.

Выход из сложившейся ситуации только через пропаганду духовных ценностей, через демонстрацию невозможности существования цивилизованного общества без опоры на свою национальную культуру, на лучшие образцы и достижения мировой культуры.

Одним из важных аспектов этой культуры всегда было и есть исполнительское искусство украинских артистов, в том числе и пианистов. Возможно скорейший переход от «псевдоперфекционистского» исполнительского стиля к новым исполнительским традициям даст толчок для реформирования и культурной среды в целом.

1. Бодрияр Ж. Симуляция и симулякры / Ж. Бодрияр. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://lit.lib.ru/k/kachalow\\_a/simulacres\\_et\\_simulation.shtml](http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml)
2. Бондарчук Т. Постмодернізм: до питання аналізу дефініції / Т. Бондарчук // Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-та та НМАУ : Серія Мистецтвознавство. – № 2. – Тернопіль-К., 2006. – С. 32–37.
3. Воспоминания о Рахманинове / [ред. З. Апетян]. – М. :Музыка, 1988. – Изд. 5-е, доп. – Т. 1. – 528 с.
4. Зильберман Ю., Смилянская Ю. Киевская симфония Владимира Горовица. Книга 1 / Ю. Зильберман, Ю. Смилянская. – Киев, 2002. – 412 с.
5. Коган Г. Ферруччо Бузони / Г. Коган. – М. : Советский композитор, 1971. – 232 с.
6. Рабинович Д. Исполнитель и стиль / Д. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.
7. Рабинович Д. Исполнитель и стиль / Д. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1981. – Вып. 2. – 230 с.
8. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» / У. Эко. – СПб, 2005. – 77 с.

**Рябов Игорь. Черты постмодернизма в фортепианной исполнительской культуре на рубеже XX и XXI веков.** Статья посвящена тенденциям в фортепианной исполнительской культуре в XX и начала XXI ст., а также их взаимосвязи с общекультурными процессами.



**Ключевые слова:** фортепианная исполнительская культура, постмодернизм, полистилистика, исполнители-перфекционисты.

**Рябов Игор.** Риси постмодернізму у фортепіанній виконавській культурі на межі XX та XXI віків. Стаття присвячена тенденціям у фортепіанній виконавській культурі в XX та початку XXI ст., а також їх взаємозв'язку зі світовими культурними процесами.

**Ключові слова:** фортепіанна виконавська культура, постмодернізм, полістилістика, виконавці-перфекціоністи.

**Riabov Igor.** Lines of postmodern in the piano performance culture on a border of the XX and XXI centuries. The article is devoted to the tendencies in the piano performance culture of the XX and XXI centuries and those connection with proces in the world culture.

**Keywords:** a piano performance culture, a postmodern, a polistilistic, a pianists-perfectionists.