

настроек происходит нажатием одной кнопки. Так создается большая библиотека репертуара учащегося, доступ к которой очень прост и информативно видим на дисплее. В сложных и многостраничных партитурах учащиеся листают страницы с помощью ножной педали.

Функция сохранения аранжировок. В последнем поколении инструментов они разнообразны. Значительная внутренняя память инструментов хранит данные и при выключенном инструменте. Смарткарты и флешнакопители с USB-портом расширяют возможность хранения, копирования и загрузки информации.

Современные инструменты совершенствуются быстрым темпом, что вообще типично для мира информационных технологий. Наличие инструментов различных фирм и разнообразие в них самих инструментов по сложившейся классификации их использования создает право выбора. Мы можем только констатировать сложившуюся ситуацию обучения на конкретных инструментах с широкой демонстрацией результатов обучения детей в классе синтезатора детской школы искусств. Прослушать исполнение на синтезаторах наших учащихся можно в разделе «Медиаотека» сайта Секции электроакустических инструментов Научно-методического центра Министерства культуры Правительства Московской области <http://khimki-music.org/> и в разделе «Галерея» на сайте ЦДШИ г.Химки <http://www.dshi.info/>

Технические возможности инструментов – великое благо в руках пользователей. Главенствующим при этом остается душа, интеллект, музыкальное мышление и мастерство, творческий труд и ответственность за его результат – ответственность учителя и ученика.

**Л. О. Горбовец**

## **Тенденции развития современного пианизма и фортепианное образование**

L. O. Gorbovetz

### **The Trends in Modern Piano Performing and Piano Education**

Фортепианное искусство предъявляет значительные требования к уровню мастерства концертанта. Как известно, фундамент мастерства закладывается в музыкальной школе, училище. На следующем этапе (консерватория, музыкальный факультет педагогического вуза и т.д.) студенту предстоит оттачивать исполнительскую технику, углубляя интерпретаторские идеи. Таков идеальный вариант.

В действительности все обстоит несколько иначе. В высшие учебные заведения приходят молодые люди не только плохо подготовленные технически, но и не обладающие достаточным музыкантским кругозором. Педагог вуза вынужден наверстывать все, упущенное на ранних этапах обучения. Если же учесть тенденции развития современного пианизма, то сложность задачи многократно увеличивается, ибо возникает не менее трудная проблема — проблема подготовленности самого педагога к запросам современного художественного образования.

К сожалению, многим из преподающих сегодня основы фортепианной игры не достаёт оснащённости арсеналом методических средств, который необходим для качественного обучения студента. Некоторые плохо разбираются в стилистической проблематике, плохо ориентированы в тенденциях развития современного искусства, которые диктуют иные, чем прежде, нормы в освоении ремесла. Без знания таковых, умения передать их следующему поколению музыкантов серьёзные профессиональные задачи новейшего искусства не могут быть решены, творческая реализация музыканта не может состояться.

Из многих тенденций, характеризующих современный музыкальный процесс, следовательно, отражающихся в постижении и интерпретации композиторского замысла (он же оказывает влияние и на само обучение музыке), выделим наиважнейшие: смену стилиевой парадигмы к концу XX века; повышение в искусстве значимости интеллектуального аспекта; формирование новой идеологии исполнительства, основанной на переосмыслении природы фортепианной звучности.

Возросшая роль интеллектуального начала в передаче музыкального произведения сегодня обращает на себя пристальное внимание<sup>1</sup>. Играть, полагаясь только на интуицию, сегодня нельзя. И не потому только, что авторский текст<sup>2</sup> сочинения любой эпохи, будь то старое или новое время, всегда требует предварительного осмысления, но еще и потому, что современные композиции прямо подразумевают серьезную аналитическую работу. Рационализм в постижении музыкального произведения, которое должно быть интерпретировано, делает более «объемной» исполнительскую концепцию, обогащая ее новыми смыслами, помогает прояснить стилистические аспекты интерпретации и т.д.

В пространстве постсовременной культуры аналитическая работа иногда оборачивается игрой с текстом и приводит к «надличностному» восприятию музыки, спокойному, констатирующему данный факт или явление и, вопреки романтизму (и его поздним ответвлениям), не требующему уподобления себя герою произведения через метод «психического заражения», напротив, не допускающему абсолютного чувственного переживания. Для понимания существа проблемы достаточно проанализировать отреставрированные записи исполнения собственных сочинений авторами XX века Дебюсси, Прокофьевым, Стравинским, Рахманиновым, Бартоком.

В интерпретации «Из эскизов» и «Детского уголка» Дебюсси автор демонстрирует тонкую организацию всех фактурных слоев, звуковых объемов с помощью тембрового многообразия и четко структурированной темпоритмической основы (обе записи выполнены в 1912 году). Суть пианизма Дебюсси не в выразительности игры, а в изобразительности, которая покоится на благородстве туше при совершенно аэмциональном характере подачи материала. Это подчас вызывает аллюзию на живописную манеру Э.Манэ, который с пристрастностью ученого исследует предметный мир. Отсюда и тонкая игра различных оттенков фортепианного тона, кружевная прозрачность пассажной техники, конкретность четко проработанных фактурных планов, реальность динамических контрастов. Никакой пресловутой «размытости» времени или пространства. Живописные вертикали, с их «бесстрастностью» переливающихся красок, призваны передать действительный пейзаж, мгновенное погружение в окружающую героя среду, настроение происходящей сцены и т.д.

Таковы же записи, выполненные в 1934, 1936 годах. Стравинским Piano-Rag-music и его же фортепианной Сонаты, превосходно передающие четкость рационально организованного пространства, напряженность современных ритмов, остроту тембровых артикуляций. Но и записи Рахманинова, художника иной, чем Стравинский или Дебюсси, стилиевой ориентации, как правило, характеризуются весьма прихотливой ритмической организацией сюжета, большой свободой в трактовке агогики, острыми, резкими интонационными «всплесками» звуковых точек, скупой, почти графически одноцветной тембровой палитрой. В этом просматриваются общие для всех мотивы модерна.

И в том, и в другом случае авторы в исполнении своей музыки отказываются от психологической «перегруженности» музыкального текста (что по определению предполагает дискурсивность), оставляя пространство для экскурсов присутствующих на концерте в предлагаемые музыкальные истории. Главное здесь – пространственное восприятие музыкального сочинения, «опространствление времени» (Башляр).

Композиторское творчество, если угодно, определяет свою собственную систему исполнительских средств, основанную на иной, непривычной идеологии исполнительства. Ее можно назвать «дегуманизирующей», ибо личностные переживания артиста (суть: все «человеческое») остаются за рамками исполнительского акта: публике представляют произведение в качестве неко-

его продукта, «готового к употреблению». При этом подразумевается, что слушатель подготовлен предшествующим опытом к восприятию сочинения (т.е. знаком с культурным контекстом музыки, композиторским стилем и проч.). Данная тенденция ставит во главу исполнительской концепции игру смыслами (но не сами смыслы), абсолютное совершенство пианизма, сухого, отточенного, острого, беспедального или прозрачно-педального, передающего линейность музыкального мышления. Разумеется, в этом случае виртуозность владения инструментом является уже артефактом и приобретает ценность, подобную той, какой обладает любой другой артефакт, в том числе, художественное творение, созданное композитором.

Еще один аспект развития современного пианизма состоит в переосмыслении са-мой фортепианной звучности. Это, пожалуй, главное открытие и главное завоевание XX века. Первым эту идею на уровне композиции и одновременно исполнительства воплотил Скрябин. Если прежде звуковая природа фортепиано моделировалась по принципу вокальности и только (мелодия – душа инструментального исполнения!), именно этим диктовалось «освоение» клавиатуры, методика обучения фортепианной игре<sup>3</sup>. То теперь исполнительская техника значительно усложняется и дополняется иными игровыми приемами, ибо естественность звуковой природы инструмента уже мало кого удовлетворяет. Пианистам приходится обращаться к более изощренным выразительным средствам: парадоксальному использованию динамики и агогики, свободной интерпретации музыкального времени и его темпо-ритмических возможностей, нетрадиционной аппликатуры и т.д.

В поиске более «сильных ощущений» обретают значимость ударные свойства фортепиано, которые обладают повышенной экспрессией. Актуализируются острые, звонкие, короткие, «колкие» звучания, техника *staccato*, *martellato*<sup>4</sup>. Более того, изобретаются иные способы формирования звука: с помощью ли игры на клавишах, в выходе ли за пределы клавиатуры, в применении таких не традиционных для данного инструмента исполнительских приемов, как игра на струнах или деке рояля, использование фортепиано, специальным образом подготовленного к исполнительскому акту, и т.д. Сюда же можно отнести манипулирование акустическими возможностями концертного зала. Примером реализации этих идей служат сочинения Шнитке, Губайдулиной, Денисова и отечественных композиторов, принадлежащих к более молодому поколению. Из зарубежных мастеров назовем Лигети, Кейджа, Лютославского, Булеза. Интерес к алеаторике, додекафонной, сонорной и другим новым техникам проявляют в сочинениях для фортепиано уральские авторы авангардного направления В.Кобекин, О.Викторова, Е.Самарина и т.д.<sup>5</sup>

Еще более интересно было бы рассмотрение визуального аспекта фортепианной фактуры, который обнаруживают пьесы Кейджа, Штокхаузена, Денисова, Лигети, Кобекина, что выходит, однако, за рамки данной статьи<sup>6</sup>. Отметим лишь, что идея синестезии, обоснованная и использованная на практике впервые опять-таки Скрябиным, оказала необычайно плодотворное влияние на постмодернистскую живопись, архитектуру, музыкальное и театральное искусство. Актуальность ее в исполнительстве сказалась на высочайшей тембровой чуткости, даже изощренности интерпретаций, в частности, Плетнева. Назовем его исполнение Концерта №4 Бетховена.

Итак, новейшие тенденции в развитии современного пианизма, в том числе, стилиевой плюрализм, характерный для постиндустриального искусства, требуют владения принципиально новыми исполнительскими технологиями, что подразумевает и значительное расширение стилистических представлений музыкантов-исполнителей. В подобной ситуации назрела необходимость кардинального изменения методики фортепианного обучения, ее обогащения новыми концепциями. Но прежде к этому должны быть подготовлены преподаватели. Речь идет о роли всевозможных институтов переподготовки кадров и повышения их квалификации.

Слушатели ФПК должны приобрести знания, касающиеся собственно фортепианной игры, где до сей поры, к сожалению, действует сумма представлений, сформировавшаяся в отечественной музыкальной практике в эпоху социалистического реализма. Ими должна быть освоена не только техника инструментального пения, техника романтического «избыточного

пианизма»<sup>7</sup>. Но не меньшее, если не большее внимание должно быть уделено инновациям в сфере фортепианной игры, как-то: исследованию тембровых возможностей так называемого «приготовленного фортепиано»; применению «неопертого звучания»<sup>8</sup> в качестве альтернативы «певучему роялю»; использованию обеих педалей как дополнительного тембрового средства и проч.

Все это немислимо без комплекса знаний, касающихся современных композиторских техник, манеры письма для фортепиано того или иного автора, особенностей его трактовки инструмента и т.д. Без такой оснащенности отечественная педагогика не достигнет того профессионального уровня, который необходим для плодотворного функционирования современного музыкального искусства.

Разумеется, в связи с данной концепцией возникает проблема кадрового состава для работы в образовательных учреждениях послевузовской подготовки и переподготовки. Она из возможностей ее решения связана с применением новейших информационных технологий обучения, которые, думается, пока задействованы недостаточно активно. Многие исполнительские шедевры в виде аудио- и видеозаписей – самая лучшая школа для творчески работающего педагога – еще мало доступны для широкой аудитории. Отметим также недостаточность технического обеспечения музыкальных школ, училищ, консерваторий. Остается не в полной мере реализованной сама идея компьютерной грамотности, насущно необходимой именно педагогам-практикам, но которой, увы, нет, и не будет до той поры, пока эта дисциплина не станет обязательной для получения диплома о профессиональном образовании.

#### Примечания

1. См. об этом подробнее: Горбовец Л.О. Художественные доктрины XX века и современный пианизм //Культура XX века: Материалы докладов региональной науч.-практ. конф., Екатеринбург, 2-5 декабря 2002 г./Урал. гос. консерватория. — Екатеринбург, 2003.

2. Под авторским текстом здесь подразумевается нотная запись, созданная композитором.

3. Музыкальный сентиментализм середины XVIII века (сыновья И.-С. Баха, Лео-польд Моцарт и их современники) уже настойчиво постулирует столь дорогую для романтических художников идею! См., например, Bach K.Ph. E. Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen.-Leipzig, 1957; Abern H. W.A. Mozart – Leipzig, 1955/6. Bd. 2.; Schubart C.F.D. Deutsche Chronik. Eine Auswahl aus den Jahren 1774-1777 und 1787-1791. – Leipzig, 1988.

4. См. об этом более подробно: Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л., 1976.

5. О творчестве уральских авторов см.: Горбовец Л.О. Фортепианная музыка композиторов Екатеринбурга: к проблеме интерпретации. Екатеринбург, 2007.

6. Синестезии посвящено много публикаций, например: Галлеев Б.М. Синестезия и музыкальное пространство //Музыка — Культура — Человек: Сб. статей. Вып. 2 — Свердловск, 1991; Купровская Е. Эдисон Денисов и живопись: поиски параллелей. Екатеринбург, 1996; Остромогильский И. О визуальных аспектах музыки Дьердя Лигети // Музыкальная академия, 2008, №2.

7. Рассмотрение данного аспекта содержится в: Горбовец Л.О. Фортепианное искусство Екатеринбурга: история и современность. Екатеринбург, 2007.

8. Характеристика данного определения приводится в: Горбовец Л.О. Фортепианное искусство Екатеринбурга: история и современность. Екатеринбург, 2007. Глава 3. С.134 и далее.