

УДК 781.09

*Н. С. Бажанов*

### **СОВРЕМЕННОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО: НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ**

В статье анализируются особенности развития фортепианного исполнительского искусства в XXI веке. Основным материалом для анализа послужили видео- и аудиозаписи исполнений современных пианистов, включая представленные в Интернете. Трансцендентальная виртуозность и содержательность интерпретации образуют два главных направления современного исполнительского искусства.

**Ключевые слова:** исполнительское искусство, тенденции развития, выразительные средства, современность.

*N. S. Bazhanov*

### **MODERN PIANO PERFORMANCE: TRENDS AND TENDENCIES OF DEVELOPMENT**

The article analyses the peculiarities of piano performance in the XXIst century. Main materials for the carried analysis are video and audio resources and records of contemporary pianists. Two main trends of modern piano performance are based on transcendental virtuosity and content rich improvisations.

**Keywords:** performance, tendencies of development, expressive means, modernity.

Смена тысячелетий обострила чувство времени. Подведение итогов прошлого и новые перспективы развития стали вос- приниматься в контексте круглой даты более обостренно. Каким было и каким стало фортепианное исполнительское искусство на

протяжении XX века? Что нового возникает в начале XXI века? Как принято играть на фортепиано сейчас, на исходе первого десятилетия XXI века? Вот круг вопросов о фортепианном исполнительском искусстве нового тысячелетия.

Исторические времена никогда не сменяются одно за другим, они редко бывают последовательными. История и современность существуют иногда параллельными, а иногда и одновременными слоями. Очень часто современность формируется в прошлом, какое-то время прошлое соседствует с настоящим, а новое может возникнуть и раньше прошлого. Современный стиль исполнения музыкальных произведений не появляется сразу к некоторому сроку, к какой-то дате. Он формируется, произрастает постепенно в разных географических местах и датах. В музыкальном исполнительском искусстве это можно иллюстрировать многими примерами. Конечно же, современные пианисты – это не музыканты, родившиеся после некоторой условной даты, достигшие ныне определенного возраста. Можно вспомнить ряд исполнений, до сих пор остающихся современными: Бузони – Чаконя Баха в его собственной обработке (запись 1915 года), Сонаты Скарлатти в исполнении Г. Аксельрода (запись 1982 года), Эгон Петри «Маргарита за прялкой» Шуберта (первая половина XX века), Бах, Хорошо темперированный клавир, I том, прелюдия и фуга h moll (исполнение Рихтера в августе 1970 года). Звучание произведения в одном исполнении стареет быстро, а в другом остается долго молодым и современным.

Табели о рангах, особенно применительно к искусству, всегда страдают своим несовершенством, ограниченностью и неполнотой списка. Кто сегодня определяет облик современного пианизма? Как и раньше, в XX веке, это пианисты старшего поколе-

ния (в возрасте старше 40 лет) и молодые таланты. В их ряду, безусловно, присутствуют Михаил Плетнев, Мюрей Перайя, Иво Погорелич, Радо Лупу, Григорий Соколов, Андреас Шифф, Аркадий Володось, Владимир Ашкенази, Ланг Ланг<sup>3</sup> (читатель сам может до известных пределов продолжить этот список). Объединяет этих пианистов одно – все они совершили художественные открытия, привнесли в фортепианное искусство нечто новое, под их влиянием «современная история» исполнения музыки изменилась.

Ориентиры и тенденции развития исполнительского искусства в XXI веке, по-видимому, совпадают в основных чертах с общими долговременными направлениями развития фортепианного искусства. Однако новый век, современные информационные технологии оказывают специфическое влияние на музыкальную культуру.

**Век звукозаписи.** По статистическим данным Международного музыкального общества, уже в 80-е годы XX века на одного посетителя концерта приходилось 10 покупателей грамзаписей. В XXI веке это соотношение еще больше изменилось в пользу звукозаписи. Доходы от продаж аудио- и видеодисков, интернет-трансляций многократно превышают доходы от концертов, турне и гастролей в концертных залах. Таковы законы, требования и свойства информационного XXI века. Произошло важное событие, музыка стала распространяться не через концертные филармонические залы, а посредством звукозаписей (а сейчас – видеозаписей). Для общественного профессионального иде-

<sup>3</sup> При всем разнообразии и личных пристрастиях, если попросить 100 профессор-экспертов назвать 10 самых великих современных пианистов, то этот список совпадет в именах на 70–80 % и разойдется в 20–30 %. Совпадающая часть это списка и есть выражение профессионального общественного идеала исполнительского искусства.

ала исполнительского искусства такие изменения не могли пройти незамеченными. Возникла обратная зависимость, *идеалы и качества звукозаписи стали влиять на концертные исполнения*. На исполнительские традиции повлияла и тотальная конкурсомания, в этом случае исключительный конкурсный уровень исполнения музыкальных произведений становился все более привычным образцом, которому необходимо было следовать, в том числе и на концертной эстраде<sup>4</sup>.

Идеалы звукозаписи и конкурсный уровень исполнения, влияя на концертные традиции, потребовали значительного роста качества фортепианной игры. Каждое произведение программы, а не только «бисы», должно было звучать на уровне шедевра исполнительского искусства. То, что в студии удавалось осуществить за счет звукорежиссуры и компьютерного монтажа из нескольких исполнительских вариантов, на эстраде должно было произойти *сию минуту*, здесь и сейчас. Слушатель желал услышать музыкальное произведение в том качестве, в котором он привык слушать его у себя дома на великолепной, цифровой аудиоаппаратуре.

Манера исполнения *alla fresco*, **крупными** общими нюансами, своеобразный фортепианный симфонизм общего плана все более отходили в прошлое, уступая место филигранной отточенности нюансировки во всех выразительных средствах, тончайшим интонационным качествам тоносопряжения, режиссерской продуманности сюжетной драматургии произведения. Репетиционная подготовленность все более отодвигала на второй план спонтанную импровизационность исполнения. Импровизационная слу-

<sup>4</sup> Существовала еще одна тенденция исполнительского искусства, оказавшая значительное влияние – аутентичное или историческое исполнительство, с ориентацией на исторический контекст, инструментальные ограничения техники и стиля исполнения.

чайность многократно репетировалась и отрабатывалась как необходимый атрибут *исполнительского театра*.

Итак, высочайшие качественные идеалы исполнения произведения на уровне шедевра, необходимость нового прочтения произведения, художественная оригинальность интерпретации остро потребовали открытия *новых выразительных ресурсов* фортепианного исполнительского искусства. Такие выразительные ресурсы были обнаружены исполнителями на фундаментальном уровне основания музыкального искусства, на уровне минимальной структурно-смысловой единицы, на уровне интонации. В данном случае исполнительская выразительность интонации касалась двух последовательных или одновременных тонов и зоны их сопряжения, взаимодействия, соотношения. Именно в этой области поиски новых выразительных ресурсов оказались наиболее плодотворными.

**Выразительность тоносопряжения.** Пристальное внимание исполнителей к минимальной зоне сопряжения тонов повлекло за собой другие важные изменения в исполнении музыки. Тонкие выразительные нюансы сопряжения тонов могли быть заметными только на фоне абсолютно чистого тоноперехода. Никакого наплыва тонов один на другой не допускалось<sup>5</sup>. Для наиболее выразительного выявления интонации последующий тон должен был начинаться точно в момент окончания предыдущего. Внешне простое правило оказалось весьма сложно выполнить, поскольку время звучания даже отдельного тона зависит от качества демпферного механизма инструмента, регистра, мелодического интервала, обертоновых соотношений, темпа следования тонов и, наконец,

<sup>5</sup> Законы контекста в искусстве всегда выше общих правил, в частности, контекст стиля отменял и эту общую тенденцию, например, в интерпретации произведений импрессионистов.

от акустики зала. По этим причинам координальные изменения претерпела педализация. Принцип «одна гармония – одна педаль» все более устаревал, сменяясь более точной «пальцевой педалью» и акустической реверберационной «педалью» зала<sup>6</sup>.

Выразительный потенциал тоносопряжения сконцентрировал исполнительскую виртуозность на нескольких частях интонации. Выразительными и упорядоченными становились те разделы, где ранее в большой степени присутствовали случайность и хаос. Можно сказать, что выразительное исполнительское интонирование происходило за счет все большей упорядоченности интонационной формы произведения. Порядок, точные качества звучания, заданные интонационным мышлением исполнителя, были привнесены в динамические и агогические отношения тонов, в характер звучания самого тона, в тембр фортепианного звука.

Организованное динамическое соотношение мелодических тонов, то, что ранее существовало лишь у избранных мастеров и только в тематическом материале, становилось повсеместным на протяжении всего произведения и получало все большее распространение среди многих пианистов. Соотношение громкостей мелодических тонов было настолько взаимосвязано со звуковысотными выразительными средствами, в частности, со ступенями лада, что образо-

вывалась своеобразная «динамическая гамма», когда каждой высотной позиции тона соответствовал свой индивидуальный уровень громкости. Исполнительское искусство находило новые резервы в выразительности интонирования. Динамическое, агогическое интонирования становились повсеместно распространенными исполнительскими приемами, сообщая каждому мелодическому тону индивидуальный уровень громкости и длительности. В области агогического интонирования пианисты добавляли или отнимали небольшие части времени от номинальной стоимости тона.

Так, постепенно, выразительная исполнительская **агогика** стала важной чертой современного пианизма. В ключевых интонациях тематического материала пианист использует сугубо индивидуальное агогическое прочтение мелодии. В большинстве случаев происходит обострение ритмического рисунка предпосланного композитором. Иначе говоря, ритмическая схема исполняется несколько выразительнее, чем написана: крупные длительности удлиняются, мелкие – сокращаются. Однако это происходит лишь там, где это уместно, поскольку возможен и противоположный вариант агогического сглаживания ритмического рисунка. В этом случае мелкие длительности наоборот удлиняются, как это происходит при распевании коротких нот в кантлене. Агогическое обострение ритма очень ярко использует Иво Погорелич в исполнении первой части Шестой сонаты Прокофьева.

В произведениях и фрагментах, допускающих большую степень исполнительской свободы, индивидуальная агогика часто приводит к особому типу исполнительского «произношения» – музыкально-речевому варианту интонирования. Музыкальное высказывание исполнителя становится столь же индивидуально-характерным, как речь

<sup>6</sup> В этом случае звук удерживается самой акустикой зала. На DVD записи (Deutsche Grammophon, 1993) исполнения И. Погореличем Прелюдии из Английской сюиты № 2 a-moll BWV 807 в зале Palazzo Palladiana Nordera хорошо заметно, что из-за акустики помещения и быстрого темпа всю первую пьесу сюиты пианист играет без общедемпферной «ножной» педали. Иво Погорелич использует акустику зала, применяя тонкую пальцевую педализацию. В следующей, более медленной пьесе Allemanda уже применяются все виды педализации.

человека. Исследования автора показали, что агогический профиль исполнительского интонирования является сугубо индивидуальным для каждого исполнителя. В качестве примера можно сослаться на исполнение Мюррея Перая Мазурки Шопена Ля минор, ор. 17, № 4. Индивидуальный характер агогического интонирования настолько сильно выражен, что позволяет с большой достоверностью проводить атрибуцию звукозаписи в случае неизвестности исполнителя.

**Тембр.** Далеко в прошлом остались когда-то острейшие споры и дискуссии о возможности изменения тембра фортепианного звука. Позиция сторонников монохромного, однотембрового фортепиано была многократно опровергнута концертной практикой пианизма. Композиторская регистровка, помноженная на динамические регистры исполнителя, клавиатурные шумовые призвуки, которые включает или выключает пианист, аккордово-гармонический колоризм, взаимозависимость тембра от динамики тона – вот далеко не полный перечень тембровых регуляторов фортепианной музыки. В своих лучших достижениях, в исполнительских шедеврах тембровое богатство фортепианного звучания становится важным атрибутом современного развития пианизма. Иногда при прослушивании таких произведений, как, например, запись И. Погорелича (Равель «Ночной Гаспар»: «Виселица», «Скарбо»), теряется ощущение, что звучит именно фортепиано, возникает особый необычный тембр, найденный именно этим пианистом. В качестве другого примера вспомним записанные на DVD Г. Соколовым пьесы Куперена «Le Tic-Toc-Choc of Les Maillotins» и «Soeur Monique» (Концерт в Париже 4 ноября 2002 года).

**Интонационное обобщение и художественная глубина интонирования.** Эта область исполнительского искусства наиболее

спорная, тонкая в своих проявлениях и трудна для теоретических суждений с аргументами доказательств или опровержения. Мы априори допускаем, что целая эпоха, огромный и разнообразный мир человека может быть передан, свернут, обобщен всего лишь в одной картине, в одном романе, повести, стихотворении. Однако музыкальное искусство прошло не менее долгий и продуктивный путь развития. Следует также допустить, что в одном произведении, в одной интонации могут быть заключены в форме художественного обобщения столь же бесконечные смыслы и миры. Для того чтобы это произошло, необходимы несколько условий. Музыкальное произведение, написанное композитором, должно предполагать собственное обновление, обладать глубокими, современными интонационными алгоритмами<sup>7</sup>. Не менее одаренный, чем композитор, музыкальностью, интонационным интеллектом, исполнитель должен обнаружить такие интонации и вызвать их из потенциального небытия. И, наконец, самое главное – эти интонации должны быть произнесены, сыграны, исполнены в виде высочайшего по качествам, но минимального по масштабам исполнительского шедевра. Вот тогда чуткий слушатель почувствует радость от красоты звучания вместе с печалью об исчезающем мгновении времени. В этой области исполнительского искусства логико-теоретические методы бессильны, а продуктивные объяснения существуют

<sup>7</sup> Интонационный алгоритм – это такая потенциально содержательная структура музыкального произведения, которая, подобно живому организму, может быть в отдаленном будущем развернута в содержательный смысл большого объема. Следует признать, что в одном и том же произведении интонации обладают ограниченным конечным, большим и огромным смыслами. Искусствознанию в этой области еще только предстоит поиски адекватных предмету методов исследования, поиски, утраты и находки.

в виде герменевтических ассоциаций или расплывчатых аналогий. Все же, именно обобщение и содержательность интонирования являются главными тенденциями развития фортепианного искусства XXI века.

Без объяснений, с неизбежной субъективностью сошлемся на следующие «современные» исполнительские шедевры: Сонаты Скарлатти в исполнении И. Погорелича; Бах И. Хорошо темперированный клавир, 1 том, Прелюдия *h moll* – С. Рихтер; Рахманинов С. Этюд картина Ля минор, ор. 39 № 2 – В. Ашкенази, Этюд картина До минор, ор. 33 № 3 – А. Володось; Гайдн Й. Соната До мажор «Английская» Нов. XVI:50 – Ланг Ланг (Концерт в Карнеги-холле, ноябрь 2003).

**«Тишизм».** Выразительные изыски исполнительского интонирования могли быть заметны лишь в определенной динамической зоне, а именно в зоне пиано. Именно тогда становится слышно упорядоченное разнообразие наряду со стабильными качествами исполнительского туше, тонкие нюансы прикосновения к клавиатуре рояля. В зоне пиано простиралось огромное поле динамических градаций между двумя рядоположными тонами интонации<sup>8</sup>. По этим причинам динамический центр исполнения произведений все более смещался в область тихой звучности. На смену «симфоническому» грохоту фортепиано приходило или контрастно сочеталось с ним тонкое прозрачное выразительное интонирование в пиано и пианиссимо.

Кроме того, в отличие от многих исполнений середины XX века, когда постоянно «рояль был весь открыт и струны в нем

<sup>8</sup> В зоне *mp* и *p* фортепиано управляется лучше. Здесь значительные изменения скорости клавиши вызывают небольшие изменения динамических градаций. В зоне *f* и *ff*, наоборот, небольшие изменения скорости клавиши вызывают большой разброс динамических градаций, см. [2, с. 35–37].

дрожали»<sup>9</sup>, само отсутствие звучания, тишина стала применяться как особый артикуляционный нюанс. Это происходило не только в паузах и цезурах, выразительность которых была известна давно, но и в столь важной области тоноспряжения. Возникла выразительная комбинация: звук, тишина, звук. Переход одного звука в другой на фоне тишины. Тишина<sup>10</sup> стала неотъемлемым компонентом произведения. Одним из первооткрывателей интонационной выразительности тишины был Глен Гульд.

По понятным причинам такая трактовка звуковой ткани произведения сказалась и на общих акустических свойствах звучания. Обобщенный средний громкостной уровень звучания произведения значительно понижился.

**Насыщенность интонационных событий, современный интонационно-событийный хронотемп.** XX век звукозаписи дает нам возможность услышать, как постепенно в исполнении одних и тех же произведений происходило их насыщение интонационными событиями. Темп культуры становился все быстрее и быстрее. Это не означает, что в исполнении стали преобладать быстрые темпы в метрономическом измерении. Ускорение темпа жизни, культуры в целом приводило к большей насыщенности событиями, изменениям в текстах выразительных средств. Исполнительские интонационные

<sup>9</sup> Не следует понимать смену выразительных тенденций фортепианного искусства прямолинейно в аксиологическом плане «плохо-хорошо». В стиле «симфонического пианизма» были исполнены многие замечательные шедевры Э. Гилельса, В. Ашкенази и других выдающихся исполнителей XX века.

<sup>10</sup> «И стали они с тех пор делиться на две касты, тех в чьем сердце покоится тишина... и тех, в чьем сердце царит безмолвие» (Милорад Павич. Пейзаж, нарисованный чаем. – СПб.: Азбука, 1998).

события (во всех без исключения выразительных средствах) все более уплотнялись, количественно их становилось все больше в каждом такте произведения. Произведение в исполнительском отношении становилось все более интонационно подробным. Вслед за этим, поскольку психологический, интонационно-событийный темп произведения ускорялся, метрономический темп замедлялся. Содержательно интонационно насыщенные произведения пианисты играли с каждым годом все медленнее и медленнее. Эта тенденция легко подтверждается акустическими измерениями одних и тех же звучащих произведений в исполнении выдающихся пианистов XX и теперь уже XXI века.

**Полифонизация фактуры.** Насыщение интонационными событиями, их уплотнение в произведении происходило как по горизонтали – линейно, так и по вертикали в гармоническом и, что особенно важно, в полифоническом сочетании голосов и слоев интонации. На протяжении длительного времени происходит все большая полифонизация фактуры звучащего произведения. Произведения, в том числе и гомофонно-гармонического склада, интерпретируются исполнителями, как будто это фуги или каноны. Исполнители постоянно находят дополнительные подголоски, плетут из неизменной звуковысотной ткани произведения новые и новые полифонические сочетания и узоры. Там, где ранее играли разрозненные неупорядоченные тона в фактурном наполнении, теперь исполняют красивейшие интонационно осмысленные и упорядоченные слои и подголоски.

В начале XXI века продолжают существовать два основных направления музыкального исполнительского искусства – виртуозное и содержательное. В конце XX века эти направления все более концентрировались, обособляясь друг от друга. Однако возникло и новое явление, когда пианисты могли одновременно служить и тому, и дру-

гому течению исполнительского искусства. Среди таких примеров – концерты в Карнеги Холле Лана Лана, А. Володось, концертно-пианистическая практика В. Ашкенази, концерт на Елисейских полях в Париже Г. Соколова. В этих исполнениях трансцендентальная виртуозность иногда контрастно, иногда органично сочеталась с глубокой интонационной содержательностью интерпретаций, с подлинными шедеврами нового исполнительского искусства XXI века.

**Виртуозное направление,** впервые столь концентрировано осуществленное М. Клементи, существует и успешно развивается поныне. Трансцендентальная (запредельная) виртуозность присуща нескольким современным пианистам XXI века, среди них – А. Володось, Юя Ванг, Д. Мацуев, несколько ранее В. Ашкенази. При прослушивании некоторых сольных записей возникает полная иллюзия исполнения произведения фортепианным дуэтом, настолько сложная и виртуозная фактура звучания предстает нашему слуху. Интересно, что фактурная усложненность в сверхбыстрых темпах по существу есть особое проявление тенденции уплотнения интонационных событий в музыкальном произведении. Однако в этом случае насыщение интонационными событиями происходит как бы за счет простого перемножения плотности фактуры на темп.

Для полного проявления своих виртуозных возможностей А. Володось пишет наиболее подходящие произведения – фортепианные обработки, где трансцендентальные технические сложности, помноженные на темп исполнения, производили бы наиболее ошеломляющее впечатление. Назовем такие обработки А. Володось, как «Полет шмеля» Римского-Корсакого, Турецкое Рондо Моцарта, Итальянская полька Рахманинова. Возможно, новым проявлением виртуозного направления является его диффузия с направлением содержательного интони-

рования. Многие современные виртуозы – Ланг Ланг, А. Володось – создают шедевры в области содержательного интонирования, а глубокие и содержательные исполнения сочетаются с запредельно виртуозными, как, например, Седьмая Соната Прокофьева С., сюита «Петрушка» Стравинского – Г. Соколов. В начале нынешнего века «чистые» виртуозы, подобные Жоржу Цифре, практически не встречаются.

Тенденция **содержательного интонирования** представляет собой, пожалуй, самое интересное и ценное направление исполнительского искусства XXI века. Рост интонационной характерности и содержательности исполнения, возникнув и наиболее ярко проявившись в послевоенные годы (А. Б. Микеланджели, М. Поллини, С. Рихтер, Э. Гилельс), продолжался и в конце XX века (М. Плетнев, Г. Соколов, М. Перайя), и начале нового века (Г. Соколов, М. Перайя, И. Погорелич). Это направление исполнительского искусства оказалось одновременно и важнейшим резервом его обновления, а новые горизонты содержания оказались связаны именно с этой тенденцией развития.

В рамках «содержательного интонирования» происходило **интонационное обновление** известных произведений. Современные пианисты оказались способными совершать художественные открытия в хорошо известных произведениях. Основой такого содержательного интонирования явилось более полное раскрытие интонационного потенциала произведения, за счет переинтонирования и создания *новых интонационных слоев и траекторий*.

Музыкальная интонация оказалась очень гибкой и подвижной структурой произведения, способной к многочисленным содержательным метаморфозам. Такие изменения могут происходить в одном и том же, идентичном нотном тексте. В этом случае резервы возникновения нового смысла не каса-

лись изменения авторского нотного текста, а были связаны с исполнительскими выразительными средствами и возможностями.

Так, из многослойной<sup>11</sup> природы интонации возникает важнейший способ порождения новых смыслов – интонационное соединение тонов на расстоянии. Надсегментное исполнительское интонирование в том виде, как оно проявляется в исполнительских текстах, является частью более общей проблемы многослойности одноголосной мелодической линии.

В полифонии эта проблема получила название «скрытого многоголосия, содержащегося в пределах одноголосной линии» [3, с. 7], была впервые поставлена Э. Куртом [1] и в дальнейшем активно разрабатывалась отечественными музыковедами: С. С. Скребковым [4; 5], М. С. Скребковой-Филатовой (1985). В качестве возможной интонационной многослойности одноголосной мелодической линии можно сослаться на исследование мелодии, проведенное болгарским музыковедом Д. Христовым. В частности, Д. Христов делает вывод, что «наиболее яркими являются поворотные тоны, звуки, образующие мелодический скачок (особенно второй его звук), а также начальный и последний звук мелодии» [6, с. 35]. Он пишет о графической схеме мелодической линии, которая состоит из наиболее ярких тонов.

<sup>11</sup> Концепция многослойности оказалась весьма распространенной в музыковедении. Исследователи неоднократно отмечали многослойную природу различных категорий музыки: жанра, текста, интонации, стиля и т. д. Многослойность, возможно, происходит из многоэлементной природы объектов. Если объект сложный, состоящий из разнообразных элементов, то такие элементы, сгруппированные по критериям типологии, могут образовывать ряды или слои. Слои возникают и чередуются не только последовательно, но и одновременно создавая многослойность структуры объекта.



Христов сообщает, что для обозначения такой схемы П. Шенк употребляет термин «первичная линия» [7], а А. Зюдов использует понятие внутренней и внешней мелодии. Внутренняя мелодия, считает он, базируется на опорных тонах, внешняя – реальный мелодический рисунок [8, р. 196].

Многослойность исполнительского интонирования имеет в основании те же причины, что и полифонизация гомофонной фактуры. Но, если полифонизация фактуры создает дополнительные интонационные события за счет новых реальных подголосков, интонационно-смысловых линий, то многослойность основывается на приемах скрытой полифонии. В этом случае интонационными смыслами исполнитель наделяет (связывает) тона, отстоящие друг от друга в линейном отношении. Дополнительные интонационные слои образуются нерядоположными тонами мелодии.

Всякая мелодия имеет наряду с обычной звуковысотной траекторией, следующей по основным тонам, еще и дополнительные слои, которые образованы наиболее преобладающими звуками. В этом случае требуется оговорить смысл слова «преобладающими». Это тона, которые оказываются наиболее яркими в тексте выразительных средств, например, в динамике и агогике.

Другим механизмом порождения новых интонационных слоев явилось различное динамическое (громкостное) соотношение тонов аккорда. Суть этого приема заключена в разнообразных интонационных смыслах аккорда в зависимости от громкостного преобладания того или иного тона. Так, один и тот же доминантсептаккорд с громкостным

преобладанием основного, терцового, квинтового, септового тонов – это четыре разных в интонационно-смысловом плане аккорда. Когда мелодия изложена композитором в аккордовой фактуре, исполнительские возможности осуществить индивидуальное интонирование особенно многовариантны.

В качестве еще одной из тенденций исполнительского искусства следует назвать повышенный интерес к **периферическим частям** фортепианного репертуара. Выдающиеся концерты пианистов стали содержать открытия новых достойных произведений среди «несовременной» музыки. Ланг Ланг исполняет тонкие «импрессионистские» пьесы китайского композитора Тан Дуна, Г. Соколов играет пьесы Комитаса, А. Володось обращается к забытым пьесам С. Рахманинова.

В заключении суммируем основные направления и тенденции развития фортепианного искусства XXI века. В виртуозном и содержательном направлениях фортепианного искусства обнаруживаются следующие факторы, сопутствующие развитию: ориентация на качества и эстетику звукозаписи, рост выразительности тоносопряжения, расширение возможностей в области агогики и тембра звучания, замедление темпов и понижение среднего динамического уровня исполнения, полифонизация фактуры. Эти факторы способствуют росту глубины и современному обновлению содержательной стороны исполнения. Наряду с этим происходит обновление фортепианного концертного репертуара за счет открытия новых высокохудожественных произведений, не оцененных по достоинству ранее.

### Литература

1. Курт Э. Основы линейного контрапункта. – М., 1931.
2. Лебедева Е. А. Пути улучшения статических и динамических характеристик клавишных механизмов пианино // Совершенствование производства музыкальных инструментов: сб. тр. / НИИКТМП. – М., 1980. – С. 4–49.

3. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.
4. Скребков С. С. Полифонический анализ. – М., 1940.
5. Скребков С. С. Учебник полифонии. – 4-е изд. – М., 1982.
6. Христов Д. Теоретические основы мелодики. – М.: Музыка, 1980. – 256 с.
7. Schenk P. Allgemeine Musiklehre. – Leipzig, 1956.
8. Sydow A. Das Leid, Ursprung, Wesen und Wandel. – Gottingen, 1962.

#### **Literatura**

1. Kurt Je. Osnovy linearnogo kontrapunkta. – М., 1931.
2. Lebedeva E. A. Puti uluchsheniya staticheskikh i dinamicheskikh harakteristik klavishnyh mehanizmov pianino // Sovershenstvovanie proizvodstva muzykal'nyh instrumentov: sb. tr. NIiKTIMP. – М., 1980. – S. 4–49.
3. Skrebkova-Filatova M. S. Faktura v muzyke. – М.: Muzyka, 1985. – 285 s.
4. Skrebkov S. S. Polifonicheskij analiz. – М., 1940.
5. Skrebkov S. S. Uchebnik polifonii. – 4-e izd. – М., 1982.
6. Hristov D. Teoreticheskie osnovy melodiki. – М.: Muzyka, 1980. – 256 s.
7. Schenk P. Allgemeine Musiklehre. – Leipzig, 1956.
8. Sydow A. Das Leid, Ursprung, Wesen und Wandel. – Gottingen, 1962.