



# ТЭОРЫЯ І ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА

УДК 78.071.2:781]:78.036"18/19"

В. В. Старикова

## **Становление теории исполнительства: исторический аспект**

*Исследуется становление теории исполнительства как самостоятельного научного ответвления музыковедения в XIX в. Осмысливается и обобщается композиторский, исполнительский и педагогический опыт в музыкальной деятельности. Рассматриваются особенности формирования представлений о развитии исполнительского искусства, основных задачах исполнителя, его функциях по отношению к музыкальному произведению и критериях оценки. На примере методических пособий прошлых лет выявляется их значимость в развитии классических исполнительских школ.*

Исполнительство как область научного знания и сейчас находится в стадии становления. Пока не сформированы единая система периодизации, общепринятый понятийный аппарат, систематизация и структурирование информации, методологическое обеспечение дисциплины.

Обращаясь к истории, отметим, что исполнительство как самостоятельное явление сформировалось к середине XIX в., а в XX в. заняло лидирующие позиции. Все чаще у слушателей интерес вызывали не конкретное произведение или композитор, а исполнительская интерпретация, например С. Рихтера, П. Когана и др. Однако изучение процесса становления и кристаллизации исполнительского искусства, определение сути этого вида музыкальной деятельности до XIX в. проходило в русле общей теории с методикой обучения и композиторским творчеством. Как отмечает Т. Курьшева: «История исполнительского искусства – возникновение, развитие или исчезновение различных исполнительских стилей, направлений, школ, манер – по сути есть история интерпретаций. Она фиксировалась в редакциях издаваемых произведений, в преемственности традиций учениками определенной школы (или нарочитом их нарушении), в возникновении новых направлений» [6].

Многие исследователи, обращаясь к истории исполнительства, начинают с анализа музыкального искусства Античности. Однако, на наш взгляд, процесс отделения исполнительского творчества от композитор-

ского относится к более позднему периоду. Тому причины – создание классического вида нотации (XVII–XVIII вв.), способствующей точной фиксации композиторской мысли. Это, с одной стороны. С другой – появление книгопечатания в XV в., послужившее прецедентом самостоятельного существования произведения (имеется в виду без композитора).

*Цель статьи* – выявить предпосылки становления теории исполнительства как осмысление и обобщение практического исполнительского и педагогического опыта.

Отметим, что исполнительское искусство в музыковедении изучалось в рамках отдельных музыкальных специальностей, исходя из формирования представлений о взаимосвязи и взаимообусловленности их процессов. С точки зрения большинства искусствоведов и музыковедов, концепция развития исполнительского искусства, требующая комплексного изложения с позиции истории и теории, основывается на понимании содержания, формообразования, голосоведения, фактуры и т. д. музыкального произведения. Теория исполнительства раскрывает основные закономерности выразительности, экспрессии, характера и стиля музыки средствами исполнительства. Музыкально-теоретические аспекты исполнительского искусства рассматривали Ю. Бычков [2], А. Лебедев [7] и др.

В результате изучения литературы по данному вопросу было выявлено, что написанные работы по истории исполнительства отражали как развитие одного направления (клавишного, скрипичного, духового или оркестрового), так и раскрывали общие тенденции формирования исполнительства как самостоятельного направления в музыкальном искусстве. Со второй половины XX в. в музыковедении начали появляться исследования, обращенные к интерпретации, исполнительскому стилю и т. д. На современном этапе это направление музыковедения опирается не на мемуары, воспоминания современников или редакции музыкальных произведений исполнителями, а на аудио- и кинодокументы. Однако для более полного понимания критериев изучения исполнительского искусства необходимо выявить, как на протяжении истории развития музыкального искусства в единстве составляющих (композиторское творчество, исполнительство, методика обучения) формировались ценностные ориентиры исполнителя и сама теория исполнительства.

Прослеживая эволюцию исполнительского искусства, мы обратились к многочисленным практическим пособиям, теоретическим трудам и исследованиям. Теоретический материал, раскрывающий процесс становления и развития исполнительства, условно можно разделить на четыре группы. Первая группа включает в себя школы, синтезирующие практический опыт мастеров XVII–XIX вв. Вторая – работы, созданные в начале XX в., где исполнительство впервые рассматривается с позиции

физиологической целесообразности. В третьей группе трудов, созданных на протяжении XX в., рассматривается широкий круг вопросов: исполнительство во взаимосвязи всех компонентов: техники, игрового аппарата исполнителя, редактирования и интерпретации, основы аппликации, системы самостоятельных занятий, художественных средств музыканта-исполнителя, сценического выступления. И четвертая группа – это работы о самих исполнителях, исполнительских направлениях, школах, стиле.

В данной статье мы обобщим и систематизируем результаты анализа теоретического материала первой группы. Ведь пониманию процесса становления теории исполнительства способствует экскурс в историю развития инструментария, зарождения исполнительства, создания первых учебных пособий. Одними из первых работ, послуживших развитию теории исполнительства, стали труды «Большой трактат о музыке» Абу Насра аль-Фараби (VIII–IX вв.), «Свод науки о музыке» Ибн Сины (IX–X вв.), где встречаются упоминания о музыкальных инструментах. Как отмечает В. Григорьев: «Ранние литературные сведения о применявшихся в Чехии (точнее, в Чехоморавии) музыкальных, в частности смычковых инструментах, мы находим в относящемся еще к XIII веку рукописном “Трактате о музыке” Иеронима Моравского» [3, с. 16].

Закономерно, что исследователи истории становления музыкального искусства и самого исполнительства обращаются также к гравюрам, фрескам и другим ранним изображениям, отражающим инструментарий того времени, формы музицирования, постановку инструмента и т. д. К слову, изображение с применением баттуты в церковном ансамбле как прародителя дирижерской палочки относится к 1432 г.

По мнению А. Алексеева, трактаты эпохи Возрождения носили синкретический характер. Они создавались в первую очередь для органистов, но содержали и сведения, необходимые исполнителям на клавирах<sup>1</sup> [1, с. 5].

К началу XVI в. появились первые труды о музыке Вячеслава Филомата (1512), Хейнрикуса Грамматикуса (1518), Стефаниуса Монтариуса (1513–1519). Н. Корыхалова считает: «Одной из первых работ, в которой различаются три “музыки” (теоретическая – теория музыки, практическая – исполнение, поэтическая – сочинение), является трактат немецкого теоретика Н. Листениуса, созданный в 1530-е годы» [5, с. 3]. В трактатах позднего Средневековья рассматривались теоретические основы музыки, вопросы исполнительства, инструментария, образования и т. д. Так, в четырехтомном трактате францисканского монаха Хуана Бермудо «Объяснение музыкальных инструментов» (1555) автор вопросам образования (научения) исполнителей посвятил главу «Некоторые вопросы исполнителям».

<sup>1</sup> Клавир – обобщенное название клавишно-струнных инструментов.

Французскі музыкант Філібер (Ліон) у трактате о музыке (1556) абраціўся к асабнасцям скрыпачнага і віольнага сямейства, сярэ іх распастання. Он таке сдэлаў папытку ізажыць тэхнічэскія срдства і прыемы ігры на скрыпке і віоле, адрэдэліць іх выразітэльныя възможнасці.

Развіццэ скрыпачнага ісполнітэства ісследаватэлі таке атносят к началу XVI в. Тогда былі сзданы сямейства прафэссіональных смычковых інструмэнтаў, в том числе віол і скрыпок. Один из первых ізвестных прафэссіональных італьянскіх скрыпачэй XVI в. Дж. Б. Джакомеллі расшырыў рамкі скрыпачнага іскуства (его ігры былі сьвойствэнны маштабнасць, шырота тона).

В то же время абозначыць тачную дату зарождэння тэорыі ісполнітэства, пажалуй, нэвозможна. С възнікновэннем ісполнітэскага і кампазітэрскага твэрчэства паявілася нэабходымасць в адрэдэленых рэкамэндациях, касаюціхся ігры на інструмэнтах. Напрымер, італьянскі арганіст Джіроламо Дірута гаворыў о нэабходымасці сьвободы рук во время ісполнэння, о качэствэ тушы в трактате «Трансільванец». Ісследаватэлі называлі гэты трактат выдаюцімся памятніком арганно-клавірнага іскуства XVI – начала XVII в. О нэдостатках в посадкэ і постановкэ рук на клавесіне пісал таке арганіст і інструмэнтальны мастэр Ж. Дені в одном из самых ранних руководств, пэсвядчэнных ігры на клавесіне – «Трактат о настрэйке спінэта і о сраўнэнні яго звучанія с вокальнай музыкой» (1650). О сьвободэ ісполнітэля в выборэ украшэній пісал французскі тэарэтэк музыкы М. Сен-Ламбэр в «Трактате об акомпанэментэ на клавесіне, органе і другіх інструмэнтах» (1680). Немецкі кампазітэр XVII в. М. Прэтэоріус (автор трактата «Устрэйство музыкы») атмечал, что ісполнітэлі «должны украшаты музыку варіациямі і ізменэннямі красывых контрапунктов» [цйт. по: 4, с. 47]. В гэтых работах мы нахадім першыя тэарэтэчэскія папыткі абобщэння ісполнітэскага апыта.

В XVII–XVIII вв. во времена іспользованія в партытурах генэрал-баса в оркэстрэвом ісполнітэстве фарміраваліся прэдпосылкы діржэрскага іскуства. Функцыю діржэра выполняў ісполнітэль на клавесіне ілі органе партыі генэрал-баса. Он задавал тэмп, а таке дэлаў указанія глазамі, голэвой. Вторым варіантам было іспользованіе баттуты.

Ісполнітэскае іскуство Францыі в гэты перыяд развіваецца пры дворэ в рамках ансамблэвога музіцыраванія. Так, пры Людовікэ XIII был сздан оркэстр «Двадцаты чэтырэ скрыпки королэ». Впослэдствіі многімі музыкантамі гэтога коллэктыва былі напісаны сборнкі пэс для скрыпки і баса.

Огромное вліяніе на развіццэ ісполнітэскага іскуства Францыі второй половіны XVII в. оказал Ж.-Б. Люллі (1632–1687). В 1652 г. Люллі

стал руководителем знаменитого оркестра «Двадцать четыре скрипки короля», а в 1670-е гг. он основал в Париже Королевскую академию музыки (Парижскую национальную оперу), учреждения, занимающегося развитием оперного, балетного и классического музыкального искусства. Как дирижер музыкального коллектива он использовал большую камышовую трость в качестве баттуты (вплоть до 1687 г.), чтобы обеспечить ритмически ровное исполнение.

В XVII в. во многих сборниках произведений композиторов появились указания к исполнению произведений. В 1616–1628 гг. в Германии итальянский скрипач-виртуоз Карло Фарина опубликовал пять сборников инструментальной музыки для 2–4 голосов с басом. В комментариях к номерам автор подробно разъяснил способы исполнения. В Англии в 1659 г. было издано инструктивное сочинение композитора, музыканта-виолиста и гамбиста Кристофера Симпсона «The Division Violist» (в виде практической «школы» игры на виоле). Автор в трактате обращается к вопросам постановки инструмента, звукоизвлечения, динамических нюансов.

Появление «школ» обучения игры относится к первым десятилетиям XVIII в. В 1712 г. вышла «Легкая метода игры на скрипке с прибавлением краткого изложения основных принципов, необходимых для исполнения на этом инструменте» М. П. Монтеклера, в 1718 г. – «Принципы скрипки в вопросах и ответах, с помощью которых каждый может сам научиться играть на этом инструменте» П. Дюпона.

В XVII–XVIII вв., в период разделения органного и клавирного искусства и расцвета клавесинизма, появились работы Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» (1716), Ж.-Ф. Рамо «Метода пальцевой механики» (1724), Ф. Э. Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» (1 ч. – 1753, 2 ч. – 1762). Помимо документов творчества композиторов эти клавирные руководства являются важнейшими источниками для изучения тенденций в исполнительстве. В трактате Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» представлена систематизация характерных исполнительских принципов французских клавесинистов, даны педагогические советы, частично актуальные и сегодня. В педагогической работе «Метода пальцевой механики» Ж.-Ф. Рамо, опубликованной во второй тетради его клавесинных пьес, рассматриваются способы технического развития клавесиниста. Труд Ж.-Ф. Рамо направлен на обобщение опыта в области исполнительской техники.

Таким образом, авторы уже на более высоком уровне определяли задачи исполнителя, отношение к авторскому тексту, затрагивали технические аспекты. Так, излагая свое понимание о роли и задачах исполнителя, Ф. Куперен считал, что главное – это стремление к галантности, Ф. Э. Бах видел задачу исполнителя в необходимости донесения до слушателя аффектов, содержащихся в музыкальном произведении.

Д. Алексеев рассматривает «Опыт...» Ф. Э. Баха не только как обобщение личного опыта одного музыканта, а как «памятник всей клавирно-исполнительской теории и практики середины XVIII столетия» [1, с. 93], так как кроме основных знаний, необходимых клавиристу того времени, автор обращает внимание на правила гармонии, цифровки баса, дает советы относительно импровизации «свободной фантазии».

И хотя вышеперечисленные работы больше педагогического характера, они раскрывают особенности и проблемы исполнительского искусства того времени. Например, Ф. Куперен, издавая свою третью тетрадь пьес для клавесина, в предисловии написал о необходимости исполнения пьес с соблюдением всех авторских указаний и верности самого нотного текста. Категоричность и решительность высказывания указывает на то, что вольность в прочтении авторского текста исполнителями с позиции композитора стала недопустимой.

Во второй половине XVIII в. актуализируются вопросы техники и рациональности в исполнительстве. В 1761 г. издана работа «Принципы скрипичной игры для изучения техники пальцев на этом инструменте и другие необходимые правила» ЛАббе (настоящее имя – Жозеф Сен-Севин). В руководствах этого периода сформулированы основные методические положения, связанные со спецификой игры на инструментах. В этом отношении следует обратить внимание на работы «Рассуждения о музыке и правильной манере ее исполнения на скрипке» Е. П. Брижона (1763), «Рациональный метод изучения игры на скрипке» А. Байо (1779). Особую значимость в развитии исполнительской техники имели школы для различных инструментов, созданные М. Корретом (1709–1795): «Школа аккомпанемента» (1715), скрипичная «Школа» (1738), виолончельная «Школа» (1783) и др.

Ряд дидактических трудов принадлежит Ф. Джеминиани. В «Искусстве игры на скрипке...» (1740) раскрывается связь эстетических воззрений Ф. Джеминиани с представителями направления «теории аффектов»: Ф. Купереном, И. Маттезоном, И. Кванцем, Ф. Бахом, Л. Моцартом, Дж. Тартини, Л. Боккерини. Автор одним из первых вводит *forte* и *piano*, обращается к постановочным и техническим аспектам исполнения, развитию навыков чтения с листа.

Вышеназванные трактаты, отражая эстетику, стиль, характер музыки этого периода, дают представление об исполнительском искусстве и тех задачах, которые стояли перед исполнителями. В этих работах затрагивались вопросы о правах и обязанностях исполнителя в отношении текста, его «верности произведению», также распространения музыкально-эстетической концепции под названием «теория аффектов».

В XVIII в. популярность набирает фортепианное исполнительство, что также нашло отражение в теоретических работах. В 1780-е гг. в Париже было опубликовано пособие Л. Ф. Дегрео «Курс обучения на

клавесине и пианофорте». Среди методической литературы, посвященной обучению на клавишных инструментах, следует выделить труды И. Н. Гуммеля «Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре» (1828) и К. Черни «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа» (1846). В руководстве И. Гуммель различает правильное и хорошее исполнение, называя хорошее исполнение еще выразительным: «Выразительность исполнения – это уже непосредственно область чувств; это не что иное, как способность и искусство исполнителя проникаться вслед за композитором чувствами, привнесенными им в произведение, способность и искусство вложить их в свое исполнение и донести до сердца слушателя» [цит. по: 1, с. 426]. К. Черни об исполнительстве пишет следующее: «Все, что имеет отношение к исполнению, можно подразделить на два основных вида: первый связан с точным соблюдением всех знаков исполнения, расставленных в произведении самим автором, а второй – с тем выражением, которое исполнитель может или должен придать произведению, руководствуясь собственным чувством» [цит. по: 1, с. 102]. В отдельном разделе К. Черни рассматривает особенности исполнения произведений различных композиторов.

В 1837 г. было издано руководство игры на фортепиано «Метод методов» Ф.-Ж. Фетиса и И. Мошелеса. Главная мысль, положенная в основу труда и выделяющая его среди современных ему фортепианных школ, – отрицание единых для всех исполнителей двигательных приемов и признание индивидуальности подходов к исполнительскому аппарату.

В оркестровом искусстве начиная с XVIII в. на роль управляющего исполнением коллектива выдвигался первый скрипач (концертмейстер). Он мог управлять, играя на скрипке, или использовать смычок как палочку (баттуту). Этот принцип управления исполнением первой скрипкой был распространен вплоть до середины XIX в.

Резюмируя вышесказанное, подчеркнем, что к концу XVIII – началу XIX в. в музыкальном искусстве сформировались все предпосылки для отделения исполнительского искусства от композиторского творчества. Сам инструментарий видоизменялся в соответствии с композиторским творчеством и потребностями исполнителей. В различных школах, руководствах и пособиях были явно очерчены качества исполнителя, отношение к нотному тексту, вопросы исполнения, артикуляция, технические аспекты игры, постановка, посадка, проблемы физиологии. Весь этот круг вопросов значительно актуализировался в XIX в. в процессе формирования теории исполнительства, выводя проблему интерпретации музыкального произведения (произведение – исполнитель) в приоритет практики и теории исполнительства.

1. Алексеев, А. Д. Из истории фортепианной педагогики / А. Д. Алексеев. – Київ : Музична Україна, 1974. – 168 с.

2. Бычков, Ю. Курс теории и истории музыкального исполнительства / Ю. Бычков // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. – М. : МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2009. – Вып. II. – С. 38–43.

3. Гинзбург, Л. С. История скрипичного искусства : в 3 вып. / Л. Гинзбург, В. Григорьев. – М. : Музыка, 1990. – Вып. 1. – 284 с.

4. Друскин, М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков / М. С. Друскин. – Л. : Музгиз, 1960. – 284 с.

5. Корыхалова, Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.

6. Курышева, Т. А. Музыкальная журналистика и критика : учеб. пособие [Электронный ресурс] / Т. А. Курышева // ВикиЧтение. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/77235>. – Дата доступа: 20.10.2018.

7. Лебедев, А. Е. Теория исполнительского искусства : учеб.-метод. пособие / А. Е. Лебедев. – Саратов : Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2015. – 256 с.

V. Starikova

#### **Formation of the theory of performance: historical aspect**

*The formation of the theory of performance as an independent scientific branch of musicology in the XIXth century is investigated. The composing, performing, and pedagogical experience in musical activity is comprehended and summarized. The peculiarities of the formation of ideas about the development of performing art, main tasks of the performer, his functions in relation to the musical work and evaluation criteria are considered. On the example of methodical manuals of past years their significance in the development of classical performing schools is revealed.*

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 27.11.2018.