

ЭВОЛЮЦИЯ ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКОЙ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В XIX–XX ВВ.

Старикова В.В.

Учреждение образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», Минск

В статье рассматривается эволюция источниковедческой основы исследования музыкально-исполнительского искусства XIX–XX веков. В XIX веке происходит разделение композиторского и исполнительского творчества. Утверждение исполнительства как самостоятельного вида музыкальной деятельности осуществлялось в период значимых конструктивных изменений инструментария, становления образовательной системы, создания первых учебных и методических пособий. Основы теории исполнительства сформировались к середине XIX века благодаря печатным и письменным источникам, а также личным наблюдениям исследователей.

Утвердились теория и история исполнительства как значимая часть музыковедения уже в XX веке. Важную роль в развитии теории и истории исполнительского искусства сыграло появление сначала звукозаписи, а затем и звукового кинематографа. Посредством развития технологий возник фактический документ самого исполнительства, а широкое распространение аудиовизуальных документов, фиксирующих сам акт музицирования, открыло новые перспективы в изучении музыкально-исполнительского искусства. При этом в первой половине XX века потенциал новых техногенных источников изучения исполнительства оставался невостребованным и мало изученным. Только во второй половине XX – начале XXI века утвердилось практика исследования непосредственно самого музыкального исполнительства в аудиовизуальной фиксации, что в значительной мере расширило тематику и проблемное поле исполнительского музыковедения.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство, музыкальное источниковедение, теория и история исполнительства, интерпретация.

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 57–62)

EVOLUTION OF THE SOURCE BASIS FOR RESEARCHING MUSICAL AND PERFORMING ARTS IN THE SIXTH – XXTH CENTURIES

Starikova V.V.

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

The article considers the evolution of the source basis of the study of musical and performing arts of the XIX–XX centuries. In the XIX century a separation of composer and performer creativity takes place. The shaping of performance as an independent type of musical activity took place during the period of significant constructive changes in the instrumentation, the maturation of the educational system, the creation of the first academic and methodological manuals. The foundations of the theory of performance shaped by the middle of the 19th century on the basis of printed and written sources, as well as personal observations of researchers.

The theory and history of performance were established as a significant part of musicology already in the XXth century. An important role in the development of the theory and history of performing arts was played by the emergence of recording, and then sound cinema. Thanks to the development of technology, the actual document of the performance itself appeared, and the widespread distribution of audiovisual documents fixing the act of musing itself opened up new prospects in the study of musical and performing arts. At the same time, in the early twentieth century, the potential of new technogenic sources for studying performance remained unclaimed and little studied. Only in the second half of the twentieth – beginning of the XXIst centuries, the practice of studying the musical performance itself in audiovisual fixation was established, which significantly expanded the topic and problematic field of performing musicology.

Key words: musical performance, musical source studies, theory and history of performance, interpretation.

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 57–62)

Адрес для корреспонденции: V-zarolskaya@mail.ru – В.В. Старикова

К концу XVIII – началу XIX столетия в музыкальном искусстве сформировались все предпосылки для отделения исполнительского искусства от композиторского творчества, выраженные в двух тенденциях. С одной стороны, композиторы стремятся закрепить в нотном тексте с максимальной полнотой музыкальное произведение, явным примером чего является выписанная Л. Бетховеном каденция Концерта № 6 для фортепиано с оркестром, с другой – желание артистов к самовыражению и творческому подходу, что наиболее ярко отразилось в создании многочисленных транскрипций и фантазий на популярные произведения. Сам инструментальный видоизменяется в соответствии с композиторским творчеством и потребностями исполнителей. В различных школах, руководствах и пособиях уже явно очерчены качества исполнителя, отношение к нотному тексту, вопросы исполнения, артикуляция, технические аспекты игры, постановка, посадка, проблемы физиологии. Весь этот круг вопросов значительно актуализируется в XIX веке в процессе формирования теории исполнительства, выводя проблему интерпретации музыкального произведения (произведение – исполнитель) в приоритет практики и теории исполнительства. В XX веке появляются в связи с развитием технологий новые звучащие и зримые источники изучения музыкального исполнительства. Аудиовизуальные документы способствуют более глубокому и детальному анализу «звучащего» материала.

Цель исследования – очертить эволюцию источниковедческой основы исследования музыкально-исполнительского искусства на протяжении XIX–XX веков.

Становление теории исполнительства в Западной Европе. Именно в XIX веке исследование исполнительской практики уже приобретает систематический характер. Источниками для формирования системы взглядов являются в первую очередь сама музыкально-исполнительская практика, частично музыкально-педагогическая практика, а также теоретические разработки в области эстетических теорий искусства. Обсуждение проблем исполнительской практики происходило в разнообразных источниках: периодических изданиях, в рецензиях на концерты и музыкально-критических статьях, в руководствах по обучению музыке, в эпистолярном наследии, а также в философских трактатах. Внимание композиторов и исполнителей, музыкальных критиков, эстетиков и философов обращалось непосредственно к самой

музыкально-исполнительской практике, поднимались в основном проблемы «верности тексту», замыслу композитора, верности духу произведения. Это было обусловлено в первую очередь тенденцией в исполнительстве к виртуозности и широкому распространению транскрипции.

В XIX веке, наряду с обобщающими трудами культурно-исторической направленности, появляются монографии о крупнейших композиторах, где их композиторское творчество рассматривается в тесной взаимосвязи с их исполнительской деятельностью: «В.А. Моцарт» О. Яна, «И.С. Бах» Ф. Шпитта и др. В основе этих научных изданий лежит обилие документально-биографического материала.

Наиболее полно в литературе XIX века получило освещение фортепианное исполнительство: «История фортепианной игры» К. Вейтцмана (1863) о клавирном искусстве, «Руководство к исполнению бетховенских фортепианных сочинений» А. Маркса об интерпретации музыки отдельных мастеров, теоретические труды «Эстетика фортепианной игры» А. Куллака (1860) и «Катехизис фортепианной игры» Г. Римана (1888). Обобщающие теоретико-практические исследования об искусстве фортепианной игры писали также Л. Кёлер, Г. Гермер, позже Р. Брейтгаупт и др.

Разработки в области фортепианного исполнительства легли в основу общей теории исполнительства как первые историко-теоретические исследования. Это связано также с тем, что в указанный период в других видах исполнительства еще не сложилась своя исполнительская традиция в силу различных обстоятельств.

В области исполнительства на духовых инструментах значительные изменения произошли в XIX веке. Важными вехами стали конструктивные изменения инструментов и открытие классов духовых инструментов в консерваториях Западной Европы. Так, появляется много методических пособий и «школ» для флейты, кларнета, корнета-а-пистона и саксофона, трубы, что способствует становлению исполнительства на духовых инструментах. Немаловажное значение в развитии искусства игры на духовых инструментах также имеет развитие оркестрового исполнительства.

В оркестровом исполнительстве в связи с развитием симфонической музыки, ростом ее динамического разнообразия, расширением и усложнением состава оркестра, усложнением партитур композиторов очевидным стала

необходимость освобождения дирижера от игры в ансамбле для управления музыкантами. С усилением роли дирижера в управлении оркестровым исполнением появляются публикации ведущих дирижеров-исполнителей. В основном они раскрывают свое видение профессии, технические аспекты дирижирования, роль дирижера и, безусловно, вопросы интерпретации, а также технологические аспекты дирижирования. Литературное наследие включает трактаты Г. Берлиоза, Р. Вагнера, работы Г. Вуда, Ф. Вейнгартнера, Ш. Мюнша, автобиографию Л. Шпора, статьи Р. Штрауса и т.д.

Не меньшее внимание уделяется в XIX веке исполнительству на струнно-смычковых инструментах, вокальному и хоровому искусству в русле общих тенденций теории, истории и практики исполнительского искусства.

Основные жанры, в которых происходит процесс осмысления музыкальной практики в XIX веке, российский музыковед Н. Корыхалова разделяет на пять групп:

1) обзорные исследования исторических эпох с характеристикой музыкальных центров, включающие анализ деятельности исполнителей;

2) монографии;

3) сочинения самих исполнителей, включающие автобиографические элементы и рассуждения об исполнительстве;

4) учебные пособия;

5) исследования по истории исполнительства [1].

Для развития музыкального источниковедения как дисциплины, заложенного М. Гербертом в 1784 году изданием средневековых трактатов, немаловажное значение сыграло исполнение Ф. Мендельсоном в 1829 году в Берлине «Страстей по Матфею» И.С. Баха. В дальнейшем созданное «Баховское общество» (1850 г.) сыграло огромную роль в развитии источниковедения – были опубликованы все рукописи произведений И.С. Баха, а также публично исполнены.

Впоследствии эта источниковедческая практика получила широкое распространение в издании памятников музыкальной культуры: факсимиле старинных рукописей, педагогические и исполнительские редакции произведений старинных мастеров, расшифровки произведений, созданных в невменной и мензуральной нотации, и т.д.

Российское музыковедение XIX века. В России огромную роль в осмыслении исполнительского искусства и формировании критериев анализа исполнительского

искусства сыграла музыкальная критика. Этой области музыковедения пристальное внимание уделяют К. Лопушанский в диссертационном исследовании «Русская музыкально-исполнительская эстетика второй половины XIX в.» и М. Овчинников в монографии «Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века». Последний отмечает, что «о необходимости рассматривать исполняемое и исполнение в диалектическом единстве русские прогрессивные критики заговорят во весь голос лишь в пятидесятые годы XIX века» [2, с. 45].

На многообразии работ в области музыковедения в период с 1840-х и до 1917 года указывает Т. Науменко: «Чрезвычайное многообразие образцов демонстрируют прежде всего монографии – жанр, который в науковедении считается важнейшим показателем состояния научного знания. В их числе – и научные монографии о композиторах, теоретические трактаты, научные переводы, многочисленные учебники и практические руководства» [3, с. 60]. В жанре монографии композиторское творчество рассматривается в тесной взаимосвязи с историческими процессами и их исполнительской практикой. Постепенно становится традиционным в монографиях сочетание черт исторического исследования и теоретического анализа.

Активное развитие критической мысли России в области исполнительства связано с деятельностью М. Раппопорта и А. Серова – основателей журнала «Музыкальный и театральный вестник». Кроме того, в 1847 году вышла статья В. Стасова «О роли фортепиано в музыке и Листе», посвященная проблемам фортепианного искусства и представляющая своего рода трактат. Вопросы сущности музыкального исполнительства, первичности и вторичности компонентов, значения исполнительства в жизни общества поднял А. Серов в статье «Музыка и виртуозы» (Библиотека для чтения, 1851, т. 106, № 4). Именно А. Серов в 1864 г. ввел понятие «музыковедение» в российской науке, обозначив основные цели: изучение исторического процесса развития музыкального языка и форм музыкального творчества.

Таким образом, в XIX веке выдвигается проблема развития отечественного музыкального искусства на уровне осмысления эстетики и творчества. В конце XIX века в связи с возрастающей ролью исполнителя в музыкальном искусстве начинают подниматься вопросы интерпретации в аспекте творческой роли исполнителя, его миссии в музыкальном искусстве, предпринимаются попытки именно теоретического осмысления понятий интерпретации

в отношении «верности тексту», актуализируется проблематика «как и что исполнять». Основными источниками для осмысления вопросов исполнительского искусства в XIX веке в первую очередь становятся личные наблюдения исследователей, а также рецензии, отзывы критиков на концерты, эпистолярное наследие исполнителей, воспоминания очевидцев и архивные документы.

Теоретические разработки первой половины XX века. В XX веке теоретической основой изучения исполнительства в СССР являются фундаментальные исследования и теоретические концепции, выдвинутые в 1920-е годы: Б. Асафьева (теория интонации), Л. Мазеля и В. Цуккермана (метод целостного анализа), Н. Гарбузова (теория многоосновности ладов и созвучий), Б. Яворского (теория ладовых тяготений) и др.

Их мысли о том, что «жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей» [4, с. 264], а исполнитель – сотворец композитора, так как в процессе исполнения он создает новые свойства произведения, «объективно обогащает, развивает его» [5, с. 17–18], становятся зерном, главной идеей для многочисленных дальнейших исследований исполнительства.

Именно фундаментальные разработки в области теории музыки способствовали формированию и дальнейшему развитию теории исполнительства. При этом, хотя уже появились фактические документы музыкально-исполнительского искусства (звукозапись), ученые продолжали игнорировать их, опираясь на традиционные виды источников. О незаинтересованности музыковедов в использовании звукозаписи в исследованиях говорил Д. Рабинович: «Так или иначе, даже ценнейшие из записей сравнительно редко попадали в поле зрения музыковедов. Еще реже они становились объектом научного рассмотрения со стороны тех, кто занимались проблемами исполнительства» [6, с. 83–84]. Одним из первых к анализу исполнительства в звукозаписи в советском музыковедении обратился Г. Коган в публикации «Рахманинов-пианист», опубликованной уже в 1946 г. в сборнике «Советская музыка» (4 выпуск).

До середины XX века в практике изучения исполнительского искусства сохраняются традиции предыдущего столетия, обобщающие основные тенденции развития музыкального искусства, многовековой процесс развития исполнительства на отдельных инструментах в комплексе инструментария, композиторского творчества и исполнительского

искусства, национальных школ и традиций, создаются портреты выдающихся исполнителей: Р. Грубер «История музыкальной культуры», Т. Ливанова «Русская музыкальная культура XVIII века», Л. Гинзбург, В. Григорьев «История скрипичного искусства», Л. Гинзбург «История виолончельного искусства», «Эжен Изаи» и «Анри Вьетан», Я. Вольдман «Выдающиеся венские скрипачи конца XVIII – начала XIX века», В. Григорьев «Истоки польского скрипичного исполнительского искусства», Л. Раабен «Жизнь замечательных скрипачей», Г. Фельдгун «История зарубежного скрипичного искусства» и др. Они основаны на собственных впечатлениях от выступления артиста, обращении к нотным изданиям, исполнительским редакциям, критическим статьям, отзывам на гастроли, личным записям исполнителя, письмам, мемуарной литературе музыкантов, архивным документам без использования аудиовизуальных документов. При этом в практике западных звукозаписывающих компаний уже активно практикуется выпуск коллекции или собрания звукозаписей одного исполнителя или коллектива, а также издание каталогов звукозаписей, что безусловно создает прочную источниковедческую базу исследований исполнительского искусства.

В разработке методов анализа исполнительского искусства посредством нового типа документирования (звукозаписи) огромное значение имела деятельность акустической лаборатории при Московской консерватории под руководством С. Скребкова, основанная Н. Гарбузовым. Круг исследуемых тем весьма широк: изучение музыкального слуха, певческого голоса, музыкальных инструментов, проблемы исполнительского стиля. В дальнейшем исследование музыки аппаратными методами получило развитие в научных трудах Б. Лобанова, Г. Комаровских и др.

В исполнительском музыковедении постепенно формируются основные направления в изучении интерпретации. Так, вопросы исполнительского стиля впервые затрагиваются К. Мартинсенем в 1930-е годы и в дальнейшем рассматриваемый как научный объект Я. Мильштейном, Л. Раабеном, Д. Рабиновичем, Е. Фейнбергом, А. Сохором и др. на материале письменных источников и собственного педагогического опыта. Только в конце XX века использование аудиовизуальных документов в исследованиях исполнительских стилей становится закономерностью (например, докторская диссертация В. Чинаева «Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков»

и др.). Похожую цель преследует диссертация Н. Драч, посвященная основным стилистическим тенденциям в российском фортепианном исполнительстве второй половины XX столетия и частично затрагивающая начало XXI века. Автор уже на основе сравнительного анализа исполнительских интерпретаций в аудио- и видеозаписи сравнивает стилиевые тенденции в исполнительстве, начиная с 1950-х гг. и до 2003 г.

Исполнительское музыкознание второй половины XX – начала XXI века. Научные исследования исполнительства как второй ипостаси музыкального бытия стали развиваться наиболее активно со второй половины XX века Н. Корыхаловой и Е. Гуренко. Для изучения данного предмета уже привлекаются как традиционные для музыкознания науки, такие как философия, эстетика, культурология, так и смежные – психология, лингвистика, поэтика, герменевтика, семиотика, теория информации и др.

На рубеже XX–XXI веков аудиовизуальные документы занимают прочное место в исследованиях исполнительского искусства, что способствует «жгучей актуальности исполнительского музыкознания – науки о музыкальном исполнении» [6, с. 81]. Это подтверждает российский исследователь Ю. Богомолов, отмечая следующее: «Грамзапись, фиксирующая образцы исполнительского творчества, непосредственно овеществляет культурную традицию, то есть берет на себя миссию критики прежних времен, щедрой на яркие цвета мемуарной литературы» [7, с. 57].

И уже на основе печатных и аудиовизуальных источников создаются многочисленные портреты исполнителей, прослеживаются стилистические и национальные черты исполнительства, исполнительское искусство рассматривается как целостное явление, имеющее свой аудиовизуальный документ. Именно аудиовизуальные документы как один из источников исследований способствуют актуализации многих аспектов исполнительского искусства на всех уровнях. Это подтверждается практической частью докторских диссертаций российских ученых А. Гвоздева, Д. Дятлова, Г. Тараевой, Т. Шак, а также кандидатскими диссертациями Е. Андрейко, В. Комарова, Г. Комаровских, Н. Лусе, Т. Лымаревой, П. Седова, М. Смирновой, С. Федосеевой, С. Яковенко и др.

Г. Тараева констатирует тот факт, что «стать аналитическим объектом исполнительская интерпретация смогла сравнительно недавно – когда появилась надежная возможность неоднократно возвращаться к одному и тому

же звуковому воплощению музыкального произведения на аналоговых и цифровых носителях» [8, с. 34]. Именно эта возможность аналитического анализа лежит в основе диссертаций И. Егоровой «Исполнительский стиль Л.А. Руслановой в контексте художественной интерпретации народных песен», Т. Щикуновой «Артистическая карьера и исполнительский стиль Артура Рубинштейна в контексте культуры его времени» и др.

Длительное время экранные формы фиксации музыкального исполнительства (фильмы-концерты, трансляции, телепередачи) оставались вне поля интересов музыкального исполнительства, хотя первый музыкальный фильм был снят в еще в 1932 г. Проблемы экранизации музыкального исполнительства исследователями рассматривались в рамках изучения киномузыки и развития музыкального телевидения. Только в конце XX века музыковеды заинтересовались их потенциальными возможностями в анализе крупнопланового показа дирижерской и исполнительской деятельности, музыкальной образности, исполнительской драматургии и т.д. На основе экранных документов открылась возможность исследования сценического образа исполнителя, пластики движений, манеры сценического поведения, что нашло отражение в исследованиях начала XXI в. И. Горбушиной, Т. Ким, В. Комарова и др.

Таким образом, в работах, включающих в источниковедческую базу аудиовизуальные документы, рассматривается довольно широкий круг вопросов: культурные функции исполнительства; генезис исполнительства как историко-культурного явления; проблемы взаимодействия интонационно-выразительного и технологического уровней в исполнительском процессе; содержание и разделение понятий исполнительства, исполнения и интерпретации; место художественной интерпретации в системе категорий музыкального искусства; разграничение функций композитора, исполнителя-интерпретатора и слушателя; разработка проблемы онтологического статуса музыкального произведения и связанного с ней определения исполнительства как художественного творчества.

Заключение. На протяжении XIX – первой половины XX в. исполнительское искусство получало теоретическое осмысление на основе источниковедческой базы, включающей критические статьи, рецензии на концерты, личные воспоминания музыковедов, работы монографического характера, исполнительских редакций музыкальных произведений. В этих исследованиях отражены исторические процессы

развития музыкального исполнительства, общие вопросы интерпретации, физиологические аспекты исполнительства, а также создана галерея творческих портретов известных музыкантов. Хотя история звукозаписи и кинематографа насчитывает столетнюю историю, возможность включения в научный обиход аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства в XX веке носила спорный характер и зачастую рассматривалась как дополнительный источник. Сегодня аудиовизуальные документы используются как равноправные источники наравне с нотным текстом, мемуарами, воспоминаниями, исполнительскими редакциями и т.д. И уже вопросы исполнительства, интерпретации, исполнительского стиля и артистизма становятся объектом изучения теоретиков и историков музыки, а также композиторов и исполнителей на макро- и микроуровнях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Корыхалова, Н.П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства / Н.П. Корыхалова. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
2. Овчинников, М.А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века: исследование / М.А. Овчинников. – М.: Музыка, 1987. – 198 с.
3. Науменко, Т.И. Текстология музыкальной науки / Т.И. Науменко. – М.: Памятники исторической мысли, 2013. – 584 с.
4. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – 2-е изд. Кн. 1, 2. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
5. Мазель, Л.А. Вопросы анализа музыки / Л.А. Мазель. – М.: Советский композитор, 1978. – 352 с.
6. Рабинович, Д.А. Исполнитель и стиль / Д.А. Рабинович. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 208 с.
7. Богомолов, Ю.А. Курьеры муз: Диалектика продуктивного и репродуктивного в творчестве на радио и ТВ / Ю.А. Богомолов. – М.: Искусство, 1986. – 191 с.
8. Тараева, Г.Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф. ... дис. д-ра искусствовед.: 17.00.02 / Г.Р. Тараева; Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2013. – 42 с.

Поступила в редакцию 11.09.2020