

## ЭВОЛЮЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМЫ

*Прослежена история взаимоотношений исполнителя, композитора и публики. Рассмотрен важнейший процесс – эмансипация фортепианного исполнительства как самостоятельного вида творчества. Особое внимание уделяется влиянию смены культурных парадигм. На основе проведенного анализа делаются выводы относительно возвращения в современной культурной ситуации особенностей музыки барокко.*

### **Ключевые слова:**

*исполнитель, история фортепианного исполнительства, композитор, концерт как культурный институт, «опусная композиция», публика как социальный феномен, слушатель, средства распространения музыки, цифровые технологии, эмансипация исполнительства, электронная цивилизация.*

Карбанова А.А. Эволюция фортепианного исполнительства: историко-культурологический аспект проблемы // Общество. Среда. Развитие. – 2015, № 3. – С. 123–126.

© Карбанова Анастасия Александровна – аспирантка, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург; e-mail: akarabanova@gmail.com

Развитие и утверждение исполнительства как самостоятельного вида творчества – сложный и длительный процесс в истории музыки. В то же время, его значение сложно переоценить, так как именно он связан с изменением отношения к музыке вообще и к музыканту как типу творческой личности в частности.

С момента появления клавишных инструментов в эпоху Возрождения до конца XVIII в. исполнительство было неотделимо от творчества. Ещё сохранялось средневековое цеховое понимание Мастера как сочинителя, организатора и исполнителя. Музыканты служили в церкви или при дворе, их искусство было призвано «обслуживать» различные мероприятия. Их воспринимали как ремесленников и больше всего ценилось «умение изготовить» вовремя и качественно к определённому дню необходимую музыку. В этих условиях музыкант должен был уметь всё: и сочинить произведение, и настроить, подготовить инструменты, и исполнить программу на должном уровне.

Разделение между публикой и исполнителями тоже было подчас условным. Существовало единое пространство, где происходило взаимное общение и обмен ролями был в порядке вещей. Г. Орлов пишет: «В церквях и монастырях, в княжеских дворцах и ремесленных гильдиях, в деревнях и тавернах музыка была общим достоянием, усвоенным членами каждой из групп настолько глубоко и полно, что соучастие в ней носило характер инстинктивного поведения, и различие между

исполнителями и слушателями отсутствовало» [7, с. 192].

Именно этими причинами, а также свойственной этому времени склонности к игре, карнавалу, пародии, и отсюда – импровизационной манере исполнения – объясняется то, что композиторы часто записывали нотный текст почти эскизно, как шпаргалку для себя или для заслуживающего доверия исполнителя. К тому же, как отмечает А.С. Ключев: «В период XVII–XVIII вв. своеобразным нормативом художественной, в том числе музыкальной деятельности стал выступать эстетический вкус» [2, с. 59], носивший общий, обязательный для всех характер.

По большей части исполняемая музыка была современной и чаще всего не предназначалась для многократного воспроизведения. По выражению В.А. Шекалова: «...понятия “классический репертуар” не существовало. <...> большинство музыкантов, будучи и композиторами, и исполнителями, представляли публично в первую очередь собственные сочинения. При некоторых дворах даже существовал обычай не исполнять произведение дважды» [9, с. 19].

На протяжении XVIII века в сознании людей происходят существенные изменения. Промышленный переворот, появление фабрик, всё большая специализация и разделение труда, замена ручного производства машинным оказало влияние на социальную сферу и на отношение к музыке, к музыкальному тексту. Впервые возникает понятие тиражирования, фабричное

изготовление инструментов. Образуется новый тип человека — потребитель массового продукта. Всё больше распространяется и совершенствуется нотопечатание. «Одно произведение, одинаково, неизменно и одновременно пребывающее сразу в тысяче экземпляров, начинает восприниматься как нечто трансцендентно-априорное и раз и навсегда данное», — отмечает композитор В.И. Мартынов [3, с. 180]. Вместо эскизного наброска, подразумевающего импровизационные моменты, возникает феномен законченной «опусной» композиции, зафиксированной и, как правило, не предполагающей изменений и дополнений.

Осознание нотного текста как законченного феномена, способного сохранить произведение для потомков и для других музыкантов в неизменном виде (в отличие от всегда существовавшей устной традиции) явилось важнейшим шагом на пути к отграничению исполнительства как самостоятельного творчества.

К концу XVIII века начавшиеся ещё в эпоху Возрождения процессы постепенной секуляризации, демократизации и усиление роли и значения личности в обществе приводят к тому, что музыка выходит за пределы церквей, салонов и дворцов. Исполнитель и композитор становятся свободными художниками и общественными фигурами. Они уже не зависят от воли Церкви или феодала, а выносят своё искусство на суд общества. Создаются специальные помещения (концертные залы), куда мог получить доступ любой желающий, купивший билет. Общее улучшение благосостояния общества, рост городов, городского населения и появление общедоступного инструмента — фортепиано привело к потребности и всё большему распространению фортепианного исполнительства (в том числе — в виде любительского музицирования). Появляется и расширяется новая музыкальная образовательная среда. Повсеместно открываются консерватории (В Милане — в 1808 г., Мадриде и Праге — в 1810 г., Варшаве — в 1821 г., Вене — в 1823 г., Лейпциге — в 1842 г., Кельне — в 1849 г., в Санкт-Петербурге и Москве — в 1862, 1866 гг.). Растёт число музыкально образованных людей — любителей и профессионалов. Начинает складываться анонимная массовая аудитория. Публика становится отдельным социальным феноменом, отдельным элементом музыкальной культуры. К этому времени музыка окончательно становится самостоятель-

ным эстетическим переживанием, а слушание превращается в отдельное действие в соответствующей обстановке.

Первое специальное здание концертного зала построили в Оксфорде в 1748 году. Характерно, что тогда же появляются музеи, картинные галереи, публичные библиотеки. В.И. Мартынов пишет: «Инфраструктура музыкальной жизни сформировалась во второй половине XVIII — первой половине XIX века. Это время можно считать временем возникновения пространства искусства, ибо именно в это время возникли великие музейные пространства: Уффици во Флоренции (1737), Прадо в Мадриде (1785), Лувр в Париже (1793), Рийкс в Амстердаме (1808), Национальная галерея в Лондоне (1824), Эрмитаж в Санкт-Петербурге (1852)» [3, с. 204]. Параллельно формируются издания музыкальных журналов, институты критики и рекламы нотных изданий. Можно констатировать, что к середине XIX века искусство становится индустрией. А. Рингер справедливо отмечает: «Как это ни парадоксально, музыка достигла социально-экономического статуса ценного потребительского товара точно в течение романтической эры, которая совпала с быстрой индустриализацией Европы. Факт, что девятнадцатый век особенно лелеял свои эмоциональные атрибуты, оказывается вполне совместимым с постепенным подчинением правилам рынка» [11, р. 80]. Разделение труда в сфере концертной жизни по мере расширения ее объема к середине XIX века привело к возникновению фигуры импрессио — организатора-посредника в устройстве концертов. Причём по мере коммерциализации искусства она стала приобретать всё больший вес, и в результате во второй половине XIX века статус гастролера и импрессио изменился на прямо противоположный. Теперь уже импрессио выступает в качестве работодателя, нанимающего артиста.

Переходным этапом к окончательной эмансипации фортепианного исполнительства и утверждению сольного концерта (или «речитала») явилась деятельность пианистов-виртуозов в начале XIX века. Это совершенно другой тип исполнителя, порождённый новым мировосприятием. По словам Пола Метцнера, «И Просвещение, и романтизм, через их упор на ценности личного достижения, базирующихся на основе традиционных ценностей семьи и социальной иерархии, — способствовали демократической революции, промышленной революции, буржуазной революции,

но больше всего – новому эгоцентричному мировоззрению. <...> За время Века Революций многие начали верить, что их истинное назначение – в самореализации, а не в повиновении...» [10, р. 6–7]. Virtuозы стали исполнять собственные сочинения часто трансцендентной сложности, чтобы блеснуть своим искусством (мастерством, техникой). В результате такое превалирование техники над содержанием и вольное обращение с нотным текстом привело в середине XIX века к пересмотру целей и задач исполнительства и окончательному разрыву исполнительского и композиторского творчества. По отношению к нотному тексту на протяжении первой половины XIX века происходила борьба двух начал. С одной стороны – парафразы, транскрипции, переложения популярных мелодий, которыми увлекались виртуозы, являются отголосками традиций свободного отношения к авторскому тексту. С другой стороны, произведение получило особую значимость, композиторы стали более детально выписывать указания. Появляется понимание авторского права: с начала XIX века произведения начинают охраняться юридически. В результате, всё это приводит к изменению восприятия исполнительства. Н.И. Мельникова отмечает: «Точность воспроизведения нотной записи композиции только к середине XIX века начинает осознаваться выдающимися исполнителями как неперемное условие подхода к чужому сочинению и, что ещё более важно, как нравственная основа собственной деятельности» [5, с. 25]. Показательна перемена в отношении к транскрипциям. Например, транскрипции Ф. Бузони вызвали, в отличие от первых опытов Ф. Листа, уже не восторги, а недоумение и нападки. Складывается новый тип исполнителя – не композитора, который представляет избранной публике собственные сочинения, и не виртуоза XIX века, который использовал свои и чужие произведения, главным образом, для того, чтобы выразить собственную индивидуальность, показать свои возможности, а музыканта, способного проникнуть в мир композитора, автора, «пропустить» через себя его замысел и донести до слушателей. Именно в это время (с середины XIX века) происходит разделение единого прежде пространства академической музыки на «высокую классику», «современную музыку» и так называемую «популярную классику», которые рассчитаны на разную аудиторию. Становятся более распространены концептуальные программы.

Появление звукозаписи в конце XIX века произвело новый переворот в мировоззрении. Постепенно слуховое и визуальное восприятие вытесняет опору на нотный текст. Письменная эпоха («Эпоха Гутенберга») уходит, наступает эра цифровых технологий.

Звукозапись, а затем Интернет, изменили отношение к композиторскому и исполнительскому творчеству. Композитор, пишущий музыку, утрачивает преимущество перед музыкантом, не пользующимся нотным письмом. В «Словаре современной культуры» можно прочесть следующее: «Если же ты хочешь сам создать музыку, не надо быть композитором. Достаточно обладать навыками квалифицированно пользователя соответствующих программ. При этом можно использовать уже готовый музыкальный материал, производя над ним нехитрые операции по перестановке, совмещению и т. п.» [6]. Таким образом, отношение к творчеству и к его результату – произведению искусства — в корне изменилось.

Сегодня исполнитель и публика нередко являются полноправными соавторами происходящего. В качестве примера можно упомянуть про жанры хеппенинга и перформанса, которые, как правило, не имеют чёткого сценария и подразумевают вовлечение публики в происходящее. Нельзя не согласиться с В.И. Мартыновым, который констатирует разрушение идеи нотного текста и законченного произведения, как результата композиторского труда (см. [4]).

В современной культуре можно наблюдать две противоположные тенденции. С одной стороны – ещё большее разделение, дифференциация исполнителя, композитора и слушателя, зачастую, как пишет Т.П. Самсонова, «говорящих на разных языках и отказывающихся понимать друг друга» [8]. Исполнители обращаются к проверенному временем репертуару и боятся экспериментировать. В то же время, композиторы не находят своих исполнителей, а иногда, подобно И. Стравинскому, отрицают саму их необходимость, в силу возможности с помощью технических средств зафиксировать и размножить авторское, эталонное исполнение.

В то же время в неакадемической сфере наблюдается стремление к преодолению этого разделения и возвращению к единой фигуре «человека музицирующего».

«Постиндустриальное общество и электронные средства коммуникации

с их планетарным охватом соединяют удаленные точки географического пространства, преобразуют традиционные связи в культуре, заменяя их новыми. А новые связи оказываются “хорошо забытыми старыми”, так как “фольклор электронной цивилизации” возвращает человека от индивидуалистической культуры к канонической. Три ее важнейших постулата – устность, анонимность и коллективность – возрождаются на глобальном уровне телевизионных и компьютерных сетей. Яркое подтверждение сказанному – Интернет, ставший главным открытием человечества на рубеже столетий, прообразом культурных коммуникаций XXI века» [1].

Следовательно, можно утверждать, что сегодня развитие исполнительства снова возвращается на новом уровне к ситуации, сложившейся до XIX века. Только

роль общего канона и вкуса стали играть современные технологии с их невиданным масштабом глобализации и стандартизации, тиражирования. Личность постепенно утрачивает своё значение, уступая место анонимности и коллективности Интернета. Всё больше стираются границы между композитором, исполнителем и слушателем. Музыка стремится выйти за пределы концертных залов, перестаёт быть специальным времяпрепровождением, становится фоном в компьютерах, общественных местах, на улицах, в магазинах, в транспорте и т.д. Сложно предсказать роль, место и функции исполнителя в этой быстро меняющейся ситуации, но можно предположить, особенно исходя из популярности таких пограничных жанров как Crossover, что, в конце концов, мы вернёмся к Музыканту как единой творческой личности.

### Список литературы:

- [1] Жизнь музыкального шедевра в изменяющемся мире. Диалог или потребление? – Интернет-ресурс. Режим доступа: [http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Art\\_Shedevr.htm](http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Art_Shedevr.htm) (24.02.2015)
- [2] Ключев А.В. О личности в музыке // Общество. Среда. Развитие. – 2015, № 2. – С. 57–61.
- [3] Мартынов В.И. Зона opus posth или рождение новой реальности. – М.: Классика-XXI, 2008. – 288 с.
- [4] Мартынов В.И. Конец времени композитора. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.
- [5] Мельникова Н.И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. – Новосибирск: Б. и., 2002. – 230 с.
- [6] Музыка. До и после техногенного переворота // Словарь современной культуры. – Интернет-ресурс. Режим доступа: [http://culturolog.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=127&Itemid=32](http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=127&Itemid=32) (15.02.2015)
- [7] Орлов Г. Дерево музыки. – СПб.: Композитор, 2005. – 440 с.
- [8] Самсонова Т.П. Место «человека музицирующего» в современной отечественной культуре. – Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=648050#1> (9.03.2015)
- [9] Шекалов В.А. Возрождение клавесина (Европа и Америка). – СПб.: Наука, САГА, 2008. – 256 с.
- [10] Metzner P. Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution. – Berkley, 1998. – 385 p.
- [11] Ringer A.L. Musical Taste and the Industrial Syndrome. A Socio-Musicological Problem in Historical Analysis // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. Vol. 25. – 1994, № 1/2. – P. 79–92.