

В. А. ЛЕОНОВ, И. Д. ПАЛКИНА*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***АУТЕНТИЧНОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ
(РЕАЛИИ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО)**

Проблема аутентичного (подлинного, достоверного) исполнения музыки занимает умы профессиональных исполнителей и энтузиастов-любителей около 150 лет в связи с неуклонно возрастающим интересом к художественному наследию минувших веков. Как правило, эта проблема соотносится с произведениями барочной эпохи (XVII – первая половина XVIII века), представляющей важнейшим этапом развития европейского музыкального искусства, включая формирование основ современного исполнительского искусства.

В статье освещено применение термина «аутентизм» и его значение в философских исследованиях бытия человека. Указаны имена основателей движения за аутентичное исполнение – выдающихся деятелей музыкальной науки и искусства А. Долмеча и А. Швейцера. Выявлены благоприятные условия, способствовавшие созданию во многих странах контортов и барочных оркестров на протяжении второй половины XX столетия. Раскрыты причины, в силу которых термин «аутентичность» уступил место «исторически осведомленному (ориентированному) исполнению». Выявлена роль диминуций в музыке Ренессанса и барокко, обогащение многими средствами выразительности, выход за рамки бытования и укоренение нового понятия «украшения мелодии». Приведены образцы диминуций из трактата Б. Бисмантовы «Музыкальный компендиум» (1670-е годы), освещены рекомендации, содержащиеся в трудах И. И. Кванца (1752), Э. Ози (рубеж XVIII–XIX веков) и связанные с украшением мелодий. На основе изучения упомянутых трактатов, запечатлевших реалии инструментального исполнительства указанного периода, сделан вывод о проблематичности аутентичного либо «исторически осведомленного (ориентированного)» исполнения сольного репертуара для духовых инструментов, созданного в барочную эпоху. Однако использование соответствующих инструментов, знание правил звукового воплощения основных штрихов, следование нормам громкостной динамики и другие факторы позволяют создать у слушателя иллюзию аутентичности современного исполнения этой музыки.

Ключевые слова: аутентичное музыкальное исполнительство, исторически осведомленное (ориентированное) исполнение старинной музыки, диминуции, орнаментика, трактаты по игре на духовых инструментах.

Для цитирования: Леонов В. А., Палкина И. Д. Аутентичность в музыкальном исполнительстве (реалии прошлого и настоящего) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 3. С. 58–65.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_58

V. LEONOV, I. PALKINA*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory***AUTHENTICITY IN THE MUSICAL PERFORMING ART
(REALITIES OF THE PAST AND PRESENT)**

The problem of authentic (genuine, faithful) musical performance has occupied the minds of professional performers and amateur enthusiasts for approximately 150 years, driven by a steadily growing interest in the artistic heritage of past centuries. This problem is typically associated with works of the Baroque era (the 17th – first half of the 18th century), which represents a crucial stage in the development of European musical art, including the formation of the foundations of modern performing arts.

This article explores the use of the term “authenticism” and its significance in philosophical studies of human existence. The names of the founders of the authentic performance movement – the prominent figures in musical scholarship and art, A. Dolmetsch and A. Schweitzer – are cited. The article identifies

the favorable conditions that facilitated the creation of consorts and baroque orchestras in many countries during the second half of the 20th century. It also explores the reasons why the term “authenticity” gave way to “historically informed (competent) performance”. The role of diminutions in Renaissance and Baroque music is explored, as well as their enrichment with numerous expressive means, their transcendence, and the establishment of a new concept: “melody coloration”. Examples of diminutions from B. Bismantova’s treatise “Musical Compendium” (1670s) are cited, and recommendations related to melodic embellishment are highlighted in the works of J. J. Quantz (1752) and E. Ozi (late 18th – early 19th centuries). Based on a study of the aforementioned treatises, which capture the realities of instrumental performance during this period, a conclusion has been drawn regarding the problematic nature of authentic or “historically informed (competent)” performances of solo wind instrument repertoire created during the Baroque era. However, the use of appropriate instruments, knowledge of the rules for the sound embodiment of pitches, adherence to loudness dynamics, and other factors allow the listener to perceive the authenticity of modern performances of this music.

Keywords: authentic musical performing art, historically informed (competent) performing the early music, diminutions, ornamentation, treatises for playing wind instruments.

For citation: Leonov V., Palkina I. *Authenticity in the musical performing art (realities of the past and present)*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 3. Pp. 58–65.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_58



Слово «аутентизм» происходит от латинского *authenticus* и переводится как «настоящий, подлинный, достоверный». Соответствующий термин с давних пор укоренился в языке науки. Так, еще прославленный франко-швейцарский философ, литератор и музыкант Жан-Жак Руссо (1712–1778) полагал, что аутентичность прокладывает путь к сентименту – внутреннему голосу человеческой совести и интуиции, указывая на то, как должно поступать в определенных случаях. Современная философия использует названный термин, характеризуя экзистенциальные мотивы, которые направляют важнейшие помыслы и действия человека, а также рассматривая этику добродетели. «Сказать, что человек является аутентичным, равносильно высказыванию, что его или ее действия действительно выражают то, что за ними стоит, те предрасположенности, чувства, желания и убеждения, которые их мотивировали» [1, с. 68].

Наиболее убедительным примером аутентичности могут служить работы в сфере изобразительного искусства – обычно их называют подделками. Между тем, живописные полотна такого рода с необычайным мастерством воссоздают стиль великих мастеров, и безошибочно определить подлинность того или иного произведения зачастую не могут даже многоопытные эксперты. Подобные творения фактически являются аутентичными, хотя и создаются, как правило, с неблагоприятными целями.

В музыкальном искусстве названный термин утвердился относительно недавно. На протяжении XIX столетия, как известно, обнаружилось постепенное возрастание слушательского интереса к музыке барочной эпохи – прежде

всего, к сочинениям И. С. Баха, которые фигурировали в концертных программах крупнейших музыкантов-исполнителей Европы. Благодаря активному строительству железных дорог и сопутствующей активности гастролирующих артистов барочная музыка обрела многочисленных приверженцев. К примеру, в России произведения И. С. Баха звучали не только в столицах, но и на периферии [2, с. 148]. Однако традиции исполнения музыки барокко были в значительной мере утрачены. А постепенное расширение репертуара за счет композиторского творчества данного периода повлекло за собой обсуждение взаимосвязанных вопросов: как и на чем следует играть старинную музыку? Так возникли проблемы аутентичности, по-разному осмысляемые и решаемые музыкантами-исполнителями и инструментальными мастерами.

Одним из основателей движения за «подлинное и достоверное» исполнение музыки прошлого принято считать Эжена Арнольда Долмеча¹ (1858–1940) – кавалера французского ордена Почетного Легиона, удостоенного почетной награды за крупные достижения в пропаганде и исследовании музыки прошедших веков. Названный музыкант приобрел известность как блокфлейтист, скрипач, мастер по изготовлению старинных инструментов и т. д. Помимо этого, А. Долмеч осуществил целый ряд грамзаписей как исполнитель на клавиатуре. Однако главным его достижением явилась фундаментальная работа «Интерпретация музыки XVII и XVIII веков, обусловленная современными доказательствами» [3], вышедшая из печати в 1915 году, – итог многолетнего изучения

трактатов и практических руководств барочного периода. Позднее А. Долмеч стал основателем Международного фестиваля старинной музыки (1925), который сейчас носит его имя и ежегодно проводится в Великобритании.

Не менее значимой фигурой в сфере аутентичного исполнительства является Альберт Швейцер (1875–1965) – лауреат Нобелевской премии мира, немецкий философ, священник, богослов, врач, органист. Этот многогранный деятель современной культуры неустанно ратовал за исполнение органной музыки на инструментах соответствующей эпохи, во избежание интерпретаторских «анахронизмов». В наши дни А. Швейцер признается наиболее авторитетным исследователем творчества И.С. Баха.

Интерес к музыке минувших столетий благоприятствовал созданию многих исполнительских коллективов в разных странах по образцу контортов и барочных оркестров. К примеру, А. М. Волконский основал в СССР ансамбль «Мадригал» (1965), который с успехом гастролировал по стране, привлекая многочисленных слушателей. Этот коллектив специализировался на исполнении вокальной и инструментальной музыки Ренессанса и барокко с применением «архаических» корнеттов (цинков), семейства блокфлейт и других старинных инструментов.

Повсеместное создание контортов и оркестров представлялось вполне закономерным процессом. В такого рода творческих коллективах индивидуальная фантазия каждого музыканта подчинена законам совместного музицирования. Как правило, это подразумевает выполнение указаний, оставленных в нотном тексте автором музыки и соотносимых с рекомендациями, которые содержатся в письменных источниках минувшей эпохи или современных трудах, обобщающих исторический опыт. Если не учитывать основательное изменение музыкальной среды, характерное для XIX–XX столетий, существенную эволюцию композиторского творчества, исполнительских стилей, техники игры и прочее, допустимо утверждать, что аутентичная интерпретация ренессансных или барочных произведений вполне возможна. Однако в наши дни осознается необходимость все-таки принимать во внимание перечисленные факторы. Поэтому «аутентичное исполнение» постепенно уступило место «исторически осведомленному (ориентированному) исполнению». Вместе с тем, адаптация инструментария, характерного для музыкальной культуры Возрождения, барокко и более позднего времени, позволяет сформировать ясное представление о звуковой палитре, применявшейся композиторами прошедших веков.

В истории параллельно функционировавшего сольного исполнительства наблюдалась иная ситуация. Оно заведомо не ограничивалось указанными рамками оркестрового музицирования. Поэтому создавались определенные рекомендации к исполнению сольной музыки, представленные в руководствах Б. Бисмантовы [4], И. И. Кванца [5], Э. Ози [6] и многих других известных инструменталистов XVII–XVIII веков. Указанные работы охватывают период около 150 лет и в значительной мере конкретизируют историческую специфику игры на духовых инструментах. Поэтому рассмотрим перспективы аутентичного исполнения, обратившись к вышеуказанным трактатам и уделив особое внимание технике диминуирования и орнаментации как важнейшему компоненту музыки того времени.

Собственно говоря, диминуция, или «уменьшение» (в Англии – *division*, во Франции – *double*, в Италии – *passagio*), изначально подразумевала «дробление» (разделение) протяженного звука на последовательность более коротких нот различной высоты с учетом гармонической логики изложения в соответствующем фрагменте произведения. Данный прием развития обычно связывают с *basso continuo* и его «преемниками» – цифрованным басом, генерал-басом и т. д. Дидактически наглядное разъяснение по этому поводу представлено в трактате Б. Бисмантовы, опубликованном в конце XVII века [4, с. 80] (см. Пример 3: *Semplice* – «простой» исходный мотив, *Diminuita* – «уменьшение» последнего, варьируемого при исполнении; внизу показан вариант диминуции в трехдольном размере).

По сути, диминуции являлись формой варьированного изложения музыкального материала. Со временем такого рода варьирование обогатилось тиратами, пассажами, группетто, мордентами, форшлагами, трелями с нахшлагами и без них. В результате сформировалась красочная палитра средств выразительности, служащих дополнениями к оригинальному нотному тексту. При этом согласие композитора на столь вольное обращение с его сочинением не требовалось. Варьированное исполнение того или иного произведения являлось неотъемлемым правом интерпретатора.

В процессе эволюции исполнительского искусства многообразные дополнения к авторскому тексту вышли далеко за рамки термина «диминуция». Последний был оттеснен на второй план, а все исполнительские дополнения мелодии стали называть украшениями, процесс их внедрения – колорированием или орнаментацией. Впрочем, этот своеобразный процесс

развития не претендовал на статус «вариаций», и соответствующий жанр сохранял общепризнанную автономию

Итог преобразования диминуций в украшении подвел И. И. Кванц – автор фундаментального труда XVIII века «Опыт наставлений в игре на поперечной флейте» (1752). В этом руководстве были изложены основные рекомендации к исполнению медленных и подвижных пьес или частей циклических произведений. К примеру, Adagio, исполняемое согласно указаниям этого авторитетного музыканта [5, с. 372], предстает настолько «изукрашенным» в ходе исполнительского воплощения, что композиторская мелодия-«первоисточник» буквально выглядит неузнаваемой (см. Пример 1; вверху приводится оригинальная мелодия, внизу – предлагаемый И. И. Кванцем вариант с орнаментикой).

При этом автор «Опыта...» уделял внимание и аналогичному украшению скорых частей музыкальных произведений: «В Allegro, как и в Adagio, простая мелодия может быть украшена, как того требует ее аффект, мелизмами и прочими мелкими украшениями, так она станет приятнее уху. Величие не терпит излишних украшательств, те же немногие дополнения, что вы желаете сыграть, играйте в возвышенной манере. Нежности подойдут форшлаги, заливованные ноты и деликатность исполнения. Радость, напротив того, выражается трелями с нахшлагами, мордентами и шутовой манерой игры» [5, с. 131]. Рекомендации И. И. Кванца свидетельствуют о том, что обильные украшения, прибавляемые исполнителями к оригинальной композиторской мелодии, являлись весьма актуальными в сольном исполнительстве Пруссии первой половины XVIII века.

Впрочем, и французские музыканты не чуждались применения подобной орнаментики, тем более что галантный стиль рококо с множеством украшений, процветавший во Франции указанного периода, оставил заметный след в европейском музыкальном искусстве, вплоть до начала XIX столетия – произведений для духовых инструментов К. М. Вебера, Ф. Кроммера-Крамаржа и других композиторов. Не случайно французский музыкант, педагог Парижской консерватории Этьен Ози включил в свой «Новый метод для фагота» (1803) примеры украшения исполняемых мелодий [6, р. 12] (верхняя нотная строка – оригинальный текст, нижняя – орнаментированный; см. Пример 3).

Нетрудно заметить, что украшения в примерах Э. Ози уже не столь многочисленны и пространны, как у И. И. Кванца. Между тем, некоторые из них также способны изменить композиторскую мелодию до неузнаваемости.

«Метод» Э. Ози приобрел большую популярностью по обеим сторонам Атлантики. В конце XVIII – первой половине XIX века – это руководство неоднократно переиздавалось. Вот почему изменения, обнаруживаемые в его содержании, позволяют оценить актуальность мастерства исполнительских украшений мелодий в указанный исторический период.

Известно, что «Новый метод для фагота» Э. Ози впервые был опубликован в 1787 году, когда автор именовался «первым фаготом музыки Короля» (так значилось на титульном листе). В указанном издании еще отсутствовали рекомендации, относящиеся к украшению мелодии, и сама работа невелика по объему. Однако данный факт не свидетельствует об отсутствии подобной практики. Позднее, в XIX столетии, «Метод» издавался на двух языках – французском и немецком – с примерами украшения исполняемых мелодий и с указанием принадлежности Э. Ози к педагогическому штату Парижской консерватории (см.: [6; 7]). Впрочем, издание 1843 года [8] аналогичных советов уже не содержит. Следовательно, украшения, применение которых рекомендовалось авторитетными музыкантами различных эпох, бытовали не только в XVII–XVIII веках, но и в первой половине XIX-го, постепенно утрачивая практическую значимость.

Сегодня трудно представить концерты А. Вивальди, созданные для духовых инструментов, «изукрашенными» в духе французского рококо. Еще сложнее вообразить аналогичное варьированное исполнение мелодий Й. Гайдна, В. А. Моцарта, И. Н. Гуммеля, не говоря уже о произведениях композиторов раннего романтизма. Однако именно такова была реальная исполнительская практика, поскольку «Школы», «Наставления», «Методы» являются практическими руководствами и трактатами, констатирующими и закрепляющими фактическую ситуацию в сфере музыкального искусства.

Разумеется, в современной сольной практике даже «исторически осведомленное (ориентированное) исполнение», предусматривающее использование подобных «привносимых» украшений, сопряжено с большой долей условных допущений и предположений. Однако знание важнейших правил звукового воплощения исполнительских штрихов, следование традиционным нормам громкостной динамики определенного времени, соблюдение рекомендованных темпов позволяет создать иллюзию аутентичности сегодняшнего исполнения. А если при этом не забывать о музыке, то слушатель может поверить, что именно так играли инструменталисты минувших столетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Таково полное имя музыканта, приводимое в энциклопедических изданиях. Однако после переезда в Великобританию он предпочел более краткий вариант – Арнольд Долмеч, вскоре получивший всеобщее распространение в музыкальном мире.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Исполнительская орнаментация мелодии (по И. И. Кванцу)

Adagio

The musical score is presented in two systems, each with a treble clef and a common time signature (C). The first system contains measures 1 through 3. The second system contains measures 4 through 10. The third system contains measures 11 through 13. The notation includes a main melodic line in the upper staff and an ornamental accompaniment in the lower staff. Trills (tr) are indicated above notes in measures 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, and 10. Triplets (3) are indicated below groups of notes in measures 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, and 13. The tempo marking 'Adagio' is placed above the first measure.

The image displays a musical score for bassoon, consisting of six systems of music. Each system includes a melodic line (top staff) and a decorative line (bottom staff). The systems are numbered 1, 5, 9, 13, 17, and 19. The melodic lines feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The decorative lines are more complex, often featuring sixteenth-note runs, grace notes, and slurs. The time signature is 3/4 for the first system and 4/4 for the subsequent systems. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).



ЛИТЕРАТУРА

1. Гиньон Ч. Аутентичность // Омский научный вестник: Общество. История. Современность. 2018. № 1. С. 66–74.
2. Леонов В. А., Палкина И. Д. Ростов и Новочеркасск XIX века: Хроника музыкального исполнительства. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1999. 168 с.
3. Dolmetsch A. The Interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence. London: Novello and Co., 1915. 536 p.
4. Bismantova B. Compendio musicale: Libro Principale, 1677–1679/1694. Firenze: Studio per edizioni scelte, 1978. 123 p.
5. Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. СПб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. 392 с.
6. Ozi E. Nouvelle Méthode de Basson. Offenbach: Johann Andre, 1803. 142 p.
7. Ozi E. Méthode Nouvelle et Raisonnee pour le Basson. Paris: L’Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1800. 28 p.
8. Ozi E. Méthode de Basson. Paris: J. Meissonier, 1843. 26 p.

REFERENCES

1. Gin'on Ch. Autentichnost' [Authenticity]. In: Omskiy nauchnyj vestnik: Obschestvo. Istoriya. Sovremennost' [Omsk Research Bulletin: Society. History. Modernity]. 2018. No. 1. Pp. 66–74.
2. Leonov V., Palkina I. Rostov i Novocherkassk XIX veka: Khronika muzykal'nogo ispolnitel'stva [Rostov and Novocherkassk of the 19th century: Chronicle of musical performing art]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 1999. 168 p.
3. Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence. London: Novello and Co., 1916. 536 p.
4. Bismantova B. Compendio Musicale: Libro Principale, 1677–1679/1694. Firenze: Studio per edizioni scelte, 1978. 123 p.
5. Kvant's I. I. Opyt nastavleniy v igre na fleyte traverso [A Trial of Instructions in Playing the Traverso Flute]. St. Petersburg: The Fund of Revival Early Music, 2013. 392 p.
6. Ozi E. Nouvelle Méthode de Basson. Offenbach: Johann Andre, 1803. 142 p.
7. Ozi E. Méthode Nouvelle et Raisonnee pour le Basson. Paris: L’Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1800. 28 p.
8. Ozi E. Méthode de Basson. Paris: J. Meissonier, 1843. 26 p.

Леонов Василий Анатольевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Vasiliy A. Leonov

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Палкина Ирина Дмитриевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
irinapalkina1@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-4115-3241

Irina D. Palkina

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
irinapalkina@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-4115-3241