

УДК 78.024  
doi: 10.17223/26188929/7/7

*Екатерина Приходовская, Анна Окишева*

## **ВЗАИМОСВЯЗЬ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ**

В статье рассматриваются особенности творчества композитора и исполнительской практики, проводятся аналогии этапов творческой деятельности композитора и исполнителя. Ставится под вопрос понятие «замысел композитора» как абстрактное и не имеющее критериев. Акцентируется значение текста как носителя сообщения автора адресату через интерпретатора, способного ориентироваться на свойства нотного текста, превращаемого им в аудиосообщение.

*Ключевые слова:* композитор, исполнитель, произведение, интерпретация, искусство.

Каждое музыкальное произведение формирует у человека определенные представления и художественные образы. Безусловно, у каждого из нас представления сугубо индивидуальны. В этом случае велика роль интерпретации. Некоторые музыканты считают, что интерпретация должна точно передавать замысел композитора, другие рассматривают интерпретацию как некое содружество композитора и исполнителя, их взаимодействие. «Приходится постоянно удивляться тому, – замечает К. Мартинсен, – как крепко засело во всеобщем сознании представление, будто для каждого художественного произведения существует объективно значимый способ исполнения» [1, с. 15]. Кроме того, не менее «крепко засевшим» видится представление, что исполнитель должен «передать замысел композитора». При глубоком уважении к обоим, нельзя отрицать тот факт, что жили они, скорее всего, в разное время и людьми были совершенно разными. Это первое; второе – и не менее важное – что четких, тем более фиксируемых критериев «замысла» нет, и откуда исполнитель может знать, точно ли он передает то, что ему а priori неизвестно? Тем не менее «миф» о «замыс-

ле композитора» устойчиво бытует в исполнительских кругах, тогда как объективно доступным исполнителю является только нотный текст, прошедший через века.

Не всегда профессия музыканта подразделялась на композиторов и исполнителей. Можно вспомнить средневековых трубадуров, французских клавесинистов XVIII в., мастеров XIX в. в их неподражаемом искусстве импровизации, и многих, многих других. Можем ли мы и сейчас четко и однозначно разграничить творческие сферы сочинения и исполнительства? Текст произведения существует для слушателя только «в руках» исполнителя, современный это композитор или житель далеких веков.

В музыкальной психологии существует некое разделение исполнителей на три типа:

1. Эмоциональный.
2. Интеллектуальный.
3. Синтетический.

*Эмоциональный* тип исполнителя подразумевает эмоциональные переживания. Представителем этой категории является Антон Рубинштейн. *Интеллектуальный* тип исполнителя подразумевает четкие понятия о форме, содержании произведения. Ярким представителем интеллектуального типа является Ганс фон Бюлов. Антона Рубинштейна и Ганса фон Бюлова противопоставляли друг другу современники, а позже, следуя мнениям последних, – исследователи фортепианного искусства. *Синтетический* тип сочетает в себе два вышеперечисленных типа, по крайней мере, сознательно стремится сочетать. К числу музыкантов синтетического типа можно отнести, согласно существующему ряду мнений, Эмиля Гилельса, Мстислава Ростроповича, Давида Ойстраха.

Такое разделение, в принципе, можно смело отнести к историческим фактам: в настоящее время воспитание молодых исполнителей концентрируется на развитии синтетического типа. Для нашей статьи эта классификация важна, так как она демонстрирует сферы человеческого сознания, участвующие в осмыслении произведения, – эмоциональную и интеллектуальную<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Можно предположить, что эмоциональное переживание – это «сжатый» логический ход мысли, тогда мы получаем противопоставление двух этапов единого пути...

Каждое новое столетие вносит свои коррективы в музыкальные сочинения. Техника игры на современных инструментах намного отличается от той, какой она была в эпоху И.С. Баха или В.А. Моцарта. Появление звукозаписи позволило сохранить собрание композиторских исполнений и дало возможность прослушивать их. Здесь и кроется вопрос: является ли авторское исполнение произведением эталоном для исполнителя? Если да, то произведению отказано в собственной жизни, все трактовки приравниваются к одной. Но ведь время не стоит на месте... Этот факт обязывает исполнителя быть в той или иной мере композитором: только исполнитель может обеспечить «доставку» сообщения – произведения – его прямому адресату – слушателю. В этом видим действие закона прямой и обратной связи: как композиторы часто бывают исполнителями (прежде всего на тех инструментах, для которых пишут), так и исполнители должны понимать законы музыкального смыслообразования и музыкальной логики. Это требует хотя бы минимального владения композиторскими навыками. Жизнь произведения – это ряд его трактовок; пусть не каждый исполнитель создает свою трактовку – он вполне может выбрать для себя образец из уже существующих.

По мнению ряда ученых, процесс композиторского творчества можно условно разделить на четыре стадии:

1. Подготовительный период. Происходит зарождение замысла, его осмысление.
2. Сознательный выбор жанра, тематического материала, определяются структура и форма.
3. Синтез. Сочинение представляет собой целостную, законченную мысль композитора.
4. Нотная запись, корректировка нюансов.

По аналогии с этой последовательностью, но с учетом другого целеполагания назовем этапы осмысления текста исполнителем:

1. Подготовительный период. Анализ: 1) биографических и исторических предпосылок появления текста; 2) структурных и языковых особенностей текста.
2. Формирование «эскиза» произведения – его целостной, но еще «сырой» (импровизационной) канвы.
3. Детальная и тщательная техническая проработка текста.

4. Соединение «эскиза» (канвы) с результатами технической проработки: на этом этапе все детали и выразительные приемы, зафиксированные в тексте, обретают свое место и свою функцию.

При традиционном пристальном внимании к первому и третьему периодам не менее традиционно второй и, соответственно, четвертый периоды остаются «за кадром». Затем наступает решающий этап – концертное исполнение произведения, донесение его содержания непосредственно адресату. «При публичном исполнении музыкальных произведений существует вполне определенное взаимодействие между исполнителем и слушателями, выражающееся, с одной стороны, в воздействии исполнителя на аудиторию, с другой – в обратном токе, идущем от слушателей к исполнителю» [2, с. 48].

Вспомним нескольких ярких мастеров – композиторов-исполнителей, сочетание мастерства которых в обеих сферах может послужить примером.

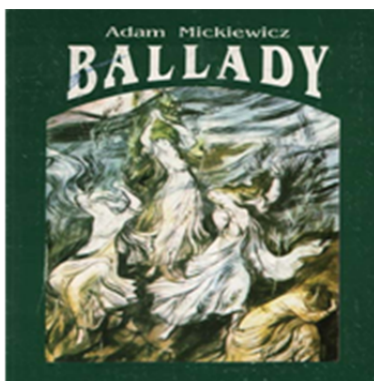
### **Фридерик Шопен (1810–1849)**

Польский композитор Ф. Шопен известен как «подлинный поэт рояля и поэт педали, создатель нового отношения к инструменту, первооткрыватель заложенных в нем тайн» [3, с. 118]. Шопен писал произведения исключительно для фортепиано. Все произведения великого польского композитора Ф. Шопена буквально пронизаны темой родины. Композитор часто обращается к поэмам А. Мицкевича для воплощения образов в своих балладах. Действительно, исследователи пришли к выводу, что баллада № 1 (op. 23, g-moll) связана с сюжетом «Конрада Валленрода» Мицкевича, а во второй балладе (op. 38, F-dur) слышны отзвуки «Свитезянки». Балладу № 3 (op. 47 As-dur) соотносят с «Лорелеей» Гейне:

Не знаю, о чем я тоскую.  
Покою душе моей нет.  
Забыть ни на миг не могу я  
Преданье далеких лет.



А. Мицкевич. «Конрад Валленрод»  
A. Mickiewicz. "Conrad Vallenrod"



А. Мицкевич. «Баллады»  
A. Mickiewicz. "Ballad"

Шопен в своей музыке опирается на польские интонации и фольклор. Его мелодии всегда многогранны, разнообразны. Главное в его музыке – трепетность, утонченность, пение фактуры. Не случайно его называли бардом, рапсодом своего времени. В своих произведениях Шопен уделял большое внимание педализации. Педаль композитор обозначает весьма тщательно в нотном тексте, но в некоторых местах присутствует заложенная в нем так называемая педальная идея [3, с. 119]. Педаль указывается в зависимости от расположения баса, смены штрихов, пауз. Именно благодаря Шо-

пену фортепиано приобрело певучее, глубокое звучание вместо пугающего грубого и сухого. Шопен в своей музыке лаконичен. Выразительные средства в каждом его произведении неразрывно связаны с содержанием в целом. «Шопен раскрывается больше в вертикали, чем в контрастных горизонтальных линиях развития. Его музыкальные идеи обнаруживаются скорее в фактуре, чем в противопоставлении тем» [5, с. 60]. Музыка Шопена зачастую обретает форму прелюдийную или этюдную, поэтому не следует отделять тематический материал от сопровождения.

Так, знаменитый венгерский композитор Ференц Лист в своей книге «Ф. Шопен» дает очень точную характеристику творческого облика композитора: «Шопен! нежный гений гармонии! Какое сердце, его полюбившее, какая душа, с ним сроднившаяся, не дрогнет, услышав его имя, как при воспоминании о каком-то высшем существе, с которым посчастливилось встретиться!»

### **Ференц Лист (1811–1886)**

В основе творчества великого венгерского композитора Ф. Листа лежит идея программности и синтеза искусств. Путешествуя по Италии, композитор осознает универсальность искусства в его единстве.

Лист устанавливает принцип связи музыки и поэзии в различных областях своей композиторской, исполнительской и педагогической деятельностью. По его мнению, идея взаимодействия музыки и литературы принадлежала еще Баху, Куперену, Жанекену, Гайдну, которые отражали программу своих сочинений в заглавиях, а также Бетховену. В качестве основы для программных названий служат природные явления, произведения изобразительного искусства, литературы, а также различные бытовые моменты. В качестве эпиграфов Лист использовал строфы сочинений любимых поэтов – Байрона, Шиллера. Так, в фортепианном цикле «Годы странствий» в 1-м томе «Швейцария» композитор изобразил в своих пьесах картины природы. Например, пьеса «У родника» содержит эпиграф Шиллера, «Гроза» – эпиграф из «Чайльд-Гарольда» Байрона.

Ярким примером синтеза искусств является 2-й том цикла. Поэтому за основу пьесы «Обручение» композитор взял картину Ра-

фаэля Санти «Обручение Девы Марии», репродукция которой, по желанию Листа, была помещена на титульной странице оригинального издания.



Рафаэль Санти. «Обручение Девы Марии»  
Raphael Santi. "Virgin Mary's Betrothal"

Пьеса «Мыслитель» написана под впечатлением от надгробной скульптуры Микеланджело в капелле Медичи во Флоренции. Микеланджело посвятил этой аллегории трагический сонет, который и послужил эпиграфом к «Мыслителю»:

Отрадно спать – отрадней камнем быть.  
О, в этот век – преступный и постыдный –  
Не жить, не чувствовать – удел завидный...  
Прошу: молчи – не смей меня будить.

Лист как исполнитель обладал уникальным артистическим мастерством. За роялем он выступал в роли режиссера, оратора.

Ф. Лист призывал учеников постоянно работать над собой, интеллектуально развиваться. На своих уроках он часто требовал сознательной, вдумчивой работы за инструментом. По словам Листа,

музыкант должен «прежде всего образовывать свой дух, научиться мыслить и судить, словом, должен иметь идеи, чтобы привести в соответствие струны своей лиры со звучанием времени» [4, с. 222]. В этих словах отчетливо слышится внимание ко второму и четвертому периодам осмысления произведения пианистом, согласно приведенной ранее последовательности.

### **Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943)**

Чтобы описать облик русского композитора С.В. Рахманинова, следует привести высказывание И. Гофмана: «Рахманинов был создан из стали и золота. Сталь в его руках, золото – в сердце».

Рахманинов внес огромный вклад в русскую музыку 1900-х гг.

Черты стиля Рахманинова можно сравнить с отличительными чертами других русских композиторов. Это лиризм и тонкость Чайковского, величие и масштабность Бородина, поэтическое восприятие природы Римского-Корсакова.

Большое разнообразие композитор внес в исполнение инструментальной пьесы, а именно этюда. Исполняя этюд, музыкант тем самым проявляет свой темперамент, эмоциональность, виртуозность игры. Исключительно в этюде ясно сопоставляются силы ритма и тенденции метра. «Форма этюда оказалась одной из наиболее удобных для выражения романтической фантастики и создания взволнованных, повышено эмоциональных образов» [5, с. 260].

Рахманинов сумел передать образы народа. В них сочетается использование фольклора, определенная свобода и величественность.

Широко известен этюд-картина *Es-dur* op. 33, рисующий картину народных гуляний. Облик Руси с ее могучеством и эпичностью заложен в этюде-картине *c-moll* op. 39, № 7. «Со второй половины 1900-х годов в связи с общим омрачением рахманиновского творчества в условиях тяжелой общественной реакции образы весеннего обновления застилаются наплывами новых творческих замыслов. Возникают музыкальные пейзажи, проникнутые чувством грусти, тоски» [6, с. 87].

Этюд-картина *g-moll* op. 33 в характере элегии-баркаролы содержит в себе трагический рассказ, а этюд-картина *es-moll* op. 33 вызывает чувство беспокойства и переживания.

Интересным фактом является то, что Рахманинов на протяжении всей жизни считал своим учителем А.П. Чехова с его постоянными исканиями идеала и красоты. Творчество поэта и писателя И.А. Бунина, а именно его чуткое восприятие природы, вдохновляло Рахманинова. Рахманинову-исполнителю присущи гибкий, певучий звук, яркий темперамент, необыкновенная виртуозность. Как композитор Сергей Васильевич умело выстраивает мелодический план, его частые смены темпа сочетаются с абсолютно равномерным ритмом и подлинностью выражения чувств и эмоций. В каждом его произведении присутствует ключевой момент – кульминационная «точка». Однажды после своего выступления Рахманинов остался весьма недоволен исполнением, утверждая, что он «упустил точку», «точка сползла». О самом себе композитор писал так: «Я – русский композитор, и моя Родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды».

В заключение хотелось бы отметить, что «понимание высокого назначения своего исполнительского искусства делает из исполнителя большого художника, деятельность которого благодаря этому получает большую социально-культурную значимость» [2, с. 82]. Собственно, именно исполнитель и вступает в контакт со слушателями, от него зависит, будет ли эмоциональное сообщение композитора – быть может, давно ушедшего из жизни – услышано и понято.

### Использованные источники

1. *Корыхалова Н.П.* За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. 552 с.
2. *Майкапар С.М.* Музыкальное исполнительство и педагогика. Челябинск : МРІ, 2006. 224 с.
3. *Голубовская Н.* О музыкальном исполнительстве. Л. : Музыка, 1985. 142 с.
4. *Алексеев А.* История фортепианного искусства : учебник : в 3 ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. М. : Музыка, 1988. 415 с.
5. *Фейнберг С.Е.* Пианизм как искусство. М. : Классика–XXI, 2001. 340 с.
6. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства. М. : Музыка, 1982. Ч. 3. 286 с.

**Ekaterina A. Prikhodovskaya, Anna A. Okisheva**

**Interrelation of composer creativity and performing practice**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2019, no. 7, pp. 68–78. doi: 10.17223/26188929/7/7

Every new century makes its adjustments in musical compositions. Technique of playing modern instruments is much more different than it was in the era of I.S. Bach or V. Mozart. Appearance of sound recording allowed to save the collection of compositional performances and gave the chance to listen to them. The question is: whether is author's performance of composition a standard for the performer? If yes, the composition is refused to live its own life – all interpretations are equated to one. But the time doesn't stand still... This fact obliges the performer to be to some extent the composer: only the performer can provide message "delivery" – composition – to his direct addressee – the listener. In it we see the action of the law of direct and feed-back: as composers often are performers (first of all on those musical instruments for which they write), so performers have to understand laws of a musical sense formation and musical logics. It demands at least the minimum of possession of composing skills. Life of musical work is a number of its interpretations; let not each performer creates his interpretation – he can quite choose for himself a sample from already existing interpretations.

According to opinions of a number of some scientists, the process of composer creativity can be divided into four stages conditionally:

1. Preparatory period that includes an origin of plan and its judgment.
2. The conscious choice of a genre, thematic material, is defined structure and a form.
3. Synthesis. The composition represents complete thought of composer.
4. Musical notation, correction of nuances.

By analogy with this sequence, but taking into account other goal-setting, we will name the stages of judgment of the text by performer:

1. Preparatory period. Analysis: 1) biographic and historical prerequisites of emergence of the text; 2) structural and language features of the text.
2. Formation of "sketch" of work – its complete, but still a "crude" (improvisational) outline.
3. Detailed and careful technical study of the text.
4. Connection of "sketch" (outline) with results of technical study; at this stage all details and expressive receptions recorded in the text find their places and functions. It is the performer who comes in contact with listeners, on him depends whether there will be an emotional message of the composer – perhaps, long gone – heard and understood.

**The used sources**

1. Korykhalova N. P. Behind the second grand piano. Work on a piece of music in a piano class. – SPb.: Composer St. Petersburg, 2006. – 552 p.

2. Maykapar S. M. Musical performance and pedagogics. – Chelyabinsk: MPI, 2006. – 224 p.
3. Golubovskaya N. About musical performance. – L.: Music, 1985. – 142 p.
4. Alekseev of A. History of piano art: Textbook. In 3 h. Ch. 1 and 2. – 2 – e prod., additional – M.: Music, 1988. – 415 pages.
5. Feynberg S.E. Pianizm as art. – M.: Classics – XXI, 2001. – 340 p.
6. Alekseev A.D. History of piano art, part 3. – M.: Music, 1982. – 286 p.