

УДК 78.03  
doi: 10.17223/26188929/8/7

*Екатерина Приходовская, Анна Окишева*

## **МОДЕЛИРОВАНИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ПОДХОДА К ПРОИЗВЕДЕНИЮ КАК МЕТОД ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ ПИАНИСТА**

В статье излагается специфика предлагаемого авторами метода работы пианиста – метода, применяемого в завершающий, предконцертный период. Данный метод обозначаем как моделирование композиторского подхода к произведению. Этот метод позволяет пианисту чувствовать себя на сцене более свободно в отношении владения текстом. Пианист представляет себя композитором – автором произведения, что добавляет в исполнение высокий градус импровизационности, а также повышает внимание исполнителя к содержанию произведения.

*Ключевые слова:* моделирование, пианист, сцена, произведение, композитор.

Методов творческой работы пианиста – практически неисчислимое количество на различных этапах обучения и концертной деятельности. Одно остаётся неизменным и неоспоримым: пианист работает с чужим текстом, так или иначе он имеет дело с произведением, «выстраданным» другим человеком. Именно это обстоятельство накладывает определённые свойства на процесс и результат пианистической – именно *исполнительской* работы.

Нередко на первый план выступают технические задачи, нотный текст подлежит вдумчивой «расшифровке» и зачастую утрачивает не только необходимые иногда непосредственность и импровизационность, но и более глубокие слои смысла и непосредственно содержания произведения.

Именно в данном контексте возникает необходимость такого метода творческой работы пианиста, как моделирование композиторского подхода к произведению. Этот метод представляется актуальным на позднейших, предконцертных стадиях освоения произведения, когда технические исполнительские приёмы стали уже почти автоматическими, когда произведение уже «в руках». Пред-

лагаемый метод основан на психологической «настройке» пианиста – способности представить, находясь на сцене, другую ситуацию. В представляемой ситуации не пианист-исполнитель выступает на сцене, а композитор – автор произведения осуществляет «композиторский показ» своего нового сочинения, скорее всего, в кругу друзей. Такой подход кардинально меняет отношение к тексту: композитор не будет стараться «соблюдать фактуру», его больше будет интересовать передача содержания. Кроме того, снимается страх «забыть ноты»: ноты сочинены самим композитором, их ещё никто не знает – это ведь не всем известный шедевр мировой классики, а новое сочинение!

При таком подходе пианисту требуются детальные знания событий, происходивших в жизни композитора в период создания этого произведения. Данные события не обязательно служат причиной появления произведения, не являются его содержанием, но имеют на него косвенное влияние, будучи хронологически и психологически сопутствующими. Кроме этого, требуется представление о личности и характере композитора в целом – представление, создающее основу для необходимого при таком подходе процесса эмпатии.

Эмпатия – способность человека к сопереживанию, сочувствию. Эмпатийность в музыке – это некая передача эмоциональных переживаний, представлений от композитора к исполнителю, а от исполнителя – к слушателю. Как писал П.И. Чайковский, «Я всеми силами души хотел бы, чтобы моя музыка служила людям опорой и утешением». Иными словами, эмпатия – это эмоциональная отзывчивость на музыку. Для каждого из нас отзывчивость на музыку не одинакова. Но неизменной основой для всех нас служат ладовое и музыкально-ритмическое чувства, с помощью которых мы способны откликаться на изменения в музыке. При этом задействованы наши ощущения, фантазия, память, интуиция.

С целью выявления способности отзывчивости на музыку был проведен небольшой эксперимент с воспитанниками детского дома. Им предложили спеть их любимую песню. И этой песней, к большому удивлению, оказалась «Священная война» А. Александрова. Дети исполнили песню с особым трагизмом и скорбью, будто сами пережили это горе. Будто бы это всё уже было в их жизни.

Так откуда же им были знакомы эти переживания? Дело всё в том, что жизнь каждого ребенка была наполнена одиночеством, горем и переживаниями из-за отсутствия родителей. Они росли без родительской заботы и любви. Именно поэтому, не зная ужасов войны, они мысленно «перенесли» в песню уже знакомые им, пережитые ими чувства и эмоции.

Попробуем рассмотреть с позиций предлагаемого метода некоторые произведения.

### **1. Иоганн Себастьян Бах. Хорошо темперированный клавир, прелюдия и fuga E-dur (II том)**

Творчество Баха охватывает различные музыкальные жанры. Это музыка вокально-инструментальная, органная, для инструментов – соло и ансамблей. Весь творческий путь композитора можно разделить на веймарский, кётенский, лейпцигский. Веймарский период знаменуется службой придворным органистом у герцога с 1708 г. В этот период композитор пишет пассакалию до минор, токкату и фугу ре минор. В Кётене Бах оказывается в центре всех музыкальных событий. В этот период композитором написаны I том «Хорошо темперированного клавира», «Английские» и «Французские» сюиты, шесть «Бранденбургских концертов», а также «Хроматическая фантазия и fuga». В Лейпциге, начиная с 1723 г., композитор становится руководителем хора в школе при церкви святого Фомы. Здесь композитором написаны его величайшие произведения: «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею», месса h-moll, «Рождественская оратория», а также большое количество кантат. В последние годы жизни Бахом написаны Итальянский концерт, II том «Хорошо темперированного клавира», «Музыкальное приношение».

Музыка Иоганна Себастьяна Баха наполнена скорбью и ликованием, спокойствием и взволнованностью, бурным потоком эмоций и созерцанием. Его музыка обращена к Богу, полна размышлений о значении существования человека, о морали и нравственности. Мы можем наблюдать символику в музыке Баха. Наиболее часто встречаются следующие музыкально-риторические фигуры: *circulatio* – вращение; *catabasis* – нисхождение; *anabasis* – восхождение; *exclamatio* – восклицание, *tirata* – стрела. В его характере, исходя из этого (проверить истинность нашего предположения невозможно), подчёркиваем *мудрость* и *молитвенность*.

Поскольку прелюдия и fuga E-dur являются частью догматического цикла, то по своему ассоциативному образу относятся к названию «Лестница», что означает лестницу «к постижению Бога» [3]. Прелюдия несет в себе светлый, спокойный характер с равномерной поступью восьмых и прозрачными переливами шестнадцатых. «Исполнять прелюдию следует естественно, плавно, без всякой сентиментальности: все должно быть проникнуто целомудренной простотой» [2].

#### PRÆLUDIUM IX.



Четырехголосная fuga, которая начинается и заканчивается тоникой, является характерным продолжением прелюдии. Так, движение длинными нотами передает ощущение величия и некой нескончаемой, равномерной поступи. На протяжении всей фуги тема подвергается преобразованию, варьированию, уменьшению. Исполнять фугу следует точно, величественно. За единицу движения рекомендуем считать половинную ноту.

48

#### Fuga IX



В соответствии с характером композитора, вернее – нашим представлением о его характере, данные произведения – прелюдия и fuga E-dur – могут являться «концентратом» отношения ко Времени. В данном случае оно оказывается спокойным, неторопливым, лишённым стремительных мечтаний и горьких воспоминаний. Главным «содержанием» здесь оказывается мысль о том, что «всё неизбежное – к лучшему», всё свершится тогда, когда нужно – не

раньше и не позже. Такая мысль вполне соответствует свойствам мудрости и молитвенности, о которых говорилось выше.

## **2. Йозеф Гайдн Соната для фортепиано e-moll**

Рассматривая творческий путь композитора, мы должны представить, что он мог знать о себе сам, а не что знают о нём наши современники. Это теперь мы можем сказать, что Йозеф Гайдн – представитель «венской классической школы», что он «создатель симфонии и квартета». Тогда же ничего этого ещё не было, было только то, что мог знать капельмейстер дворца Эстергази в XVIII в.

Творческий путь Гайдна можно разделить на три периода: годы творчества до поступления на службу к князю Эстергази (1751–1761), годы работы капельмейстером и композитором у Эстергази (1761–1791). Период с 1791 по 1809 г. можно охарактеризовать как годы «высшего художественного мастерства». Еще с детства композитора привлекало звучание народных танцев, особенно лендлера – трехдольного австрийского народного танца. Также на его художественное развитие оказала влияние итальянская опера. Отличительной для его произведений является крестьянская тематика. Работая придворным музыкантом у князя Эстергази, Гайдн должен был сочинять музыку к какой-либо знаменательной дате, разучивать с капеллой новые сочинения, нести ответственность за исправность музыкальных инструментов и состояние нотной библиотеки. Такое положение – не музыканта, а лакея – было распространённым для придворных музыкантов того времени. В 1761 г. композитор пишет три симфонии: «Утро», «Полдень», «Вечер», в которых отразилась народная основа музыки. После смерти Павла Антона Эстергази его сын Николай Эстергази построил оперный театр и театр марионеток. Большинство произведений Гайдна этого периода отличаются веселым и жизнерадостным характером. Но в сочинениях 1770-х гг. стали проскальзывать мотивы грусти, безысходности и печали. Это было обусловлено, как можно предположить, его униженным положением при дворе Эстергази и его неудачной женитьбой. Композитор писал: «Вот сижу я в моей пустыне, почти без человеческого общества, печальный... Последние дни я не знал, капельмейстер я или капельдинер... печально ведь постоянно быть рабом...». Появляются «Траурная симфония», «Прощальная симфония». «Прощальная симфония» (1722) была написана почти одновременно с 25 симфонией Моцарта – 1773 г.

Здесь заложены внутренние переживания, общественные тенденции. В этой симфонии пять частей. Завершающая часть *Adagio* звучит не случайно. В ней композитор закладывает некий поучительный смысл: во время звучания этой части все музыканты постепенно уходили со сцены, что означало требование отпуска. 1780-е гг. характеризуются общением с Моцартом. Моцарт считал Гайдна своим «духовным учителем». Значимыми сочинениями становятся 6 Парижских симфоний, 12 Лондонских симфоний. Все Лондонские симфонии написаны в мажорных тональностях, кроме одной, до минорной. Симфонии начинаются медленными вступлениями, это связано с использованием *Grave* в увертюрах французских опер Рамо и Люлли. Была написана опера «Орфей и Эвридика». Важной частью его творчества является клавирная музыка (рондо, сонаты, вариации).

Какой же, по нашему представлению, характер Гайдна? Ключевое значение, как кажется, имеет прозвище «добрый папа Гайдн», которым наградили его те, кто был с ним знаком. Представим его лицо – улыбчивое, добродушное, с хитрецей в слегка прищуренных глазах. Этот человек «знает всё» и «над всем весело смеётся»; ни капли иронии, ехидства или злобы не видно в его облике...

Соната Гайдна ми минор была написана в 1778 г.

*Первая часть (Presto)* – написана по традиции в сонатной форме. Характер темы главной партии – лирико-драматическая, небольшое дыхание между фразами соединяется живым диалогом. Ходы в басу свидетельствуют о наличии драматизма.

**Й. Гайдн. Соната ми минор**  
**Первая часть.**  
**Главная партия – лирико-драматическая,**  
**взволнованная, тревожная.**



Связующая партия – как бурный поток мелких длительностей, подготавливает побочную партию в G-dur. Это прозрачная и лирическая тема.



В Заключительной партии (G-dur) мы можем наблюдать возвращение характерных черт связующей партии с её ликованием и величием.

В разработке происходит развитие главной темы, но уже в ля миноре. Динамические контрасты и модуляции придают неустойчивый, но взволнованный характер.

Завершается первая часть постепенным затиханием бурного потока энергии.

*Вторая часть (Adagio)* G-dur несет умиротворенный характер. Трехдольный размер и призывный ход в начале – все это создает образ спокойствия, рассудительности. Присутствие пассажей создает ощущение мимолетности и филигранности. Вторая часть завершается *attacca subito*, что является спонтанным переходом к заключительной части.

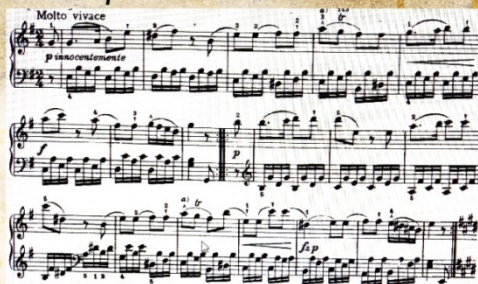
**Й. Гайдн. Соната ми минор**  
**Вторая часть**



Третья часть (*Molto vivace*) содержит в себе признаки вариаций и рондо. Рефрен (основная тема) предстает перед нами в виде беззаботной, невесомой мелодии. Использование альбертиевых басов, подвижный темп, звучание в высоком регистре – все это вносит беззаботный, легкий характер.

Соната звучит целостно и завершённо благодаря подвижным крайним частям, которые написаны в ми миноре.

**Й. Гайдн. Соната ми минор**  
**Третья часть. Финал**





Ключевыми для понимания идеи сонаты представляются образы пасторальные (деревенские) и часто появляющаяся тональность G-dur. Солнечный свет, заливающий в полдень зелёные луга... Иногда по небу пробегают серые, маленькие тучки, которые ненадолго закрывают солнце...

### 3. Вольфганг Амадей Моцарт Соната для фортепиано A-dur

Моцарта в дальнейшем (когда ему самому это уже не было известно) глубоко ценили и другие великие композиторы. По словам Чайковского: «По моему глубокому убеждению, Моцарт есть высшая, кульминационная точка, до которой красота досягала в сфере музыки. Никто не заставлял меня плакать, трепетать от восторга, от сознания близости своей к чему-то, что мы называем идеал, как он» [1]. Жизненный путь композитора принято делить на два периода: зальцбургский (1756–1780) и венский (1781–1791). С детства композитор путешествовал по миру. Его поездки во Францию, Италию, безусловно, оказали влияние на его творчество. Однако не каждый, кто путешествует, задаётся такими вопросами. Своему учителю Мартини композитор писал: «Мы живем в этом мире, чтобы постоянно усердно учиться, просвещать друг друга во взаимном общении и трудиться над тем, чтобы всегда продвигать вперед науки и изящные искусства». Может быть, вопросы о смысле жизни человека пришли к нему ещё в детстве, когда он ездил по Европе и видел блестящие дворцы, которые не обходила эпидемия тифа.

В XVII в. войско османов напало на Европу. Все сражения османов сопровождалось оркестром. Духовые и ударные инструменты для европейцев звучали весьма необычно. Их музыка воспринималась как непривычное, грубое звучание музыкальных инструментов. Именно в XVIII в. янычарские инструменты распространились повсеместно. Так называемый турецкий марш был признан востребованным.

Это новое веяние нашло свое отражение в произведениях известных композиторов: Моцарта в опере «Похищение из сераля», Гайдна в «Военной симфонии».

Каким же мы можем представить его себе? Здесь, пожалуй, важным может оказаться образ Вольфганга в опере Н.А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», особенно в её известной экранизации. Вольфганг – весёлый, беспечный, как будто всегда молодой –

таким и остался в памяти человечества. Ему будто всё нипочём, «море по колено», хотя не обошли его в жизни ни болезни, ни тяготы. Но он «летит над ними», человек Солнца, готовый всех на Земле назвать братьями и всем помочь в трудную минуту.

Первая часть сонаты A-dur – Andante grazioso представляет собой вариации на протяжную тему. Размер 6/8 и пунктирный ритм придают музыке некий танцевальный характер. Мелодия лиричная и спокойная. Первая вариация насыщена хроматизмами, вторая – трелями и скачками в партии левой руки. В третьей вариации наблюдается резкая смена настроения. Тональность a-moll. Уже нет той беспечности и наивной радости. Возникают мотивы одиночества и переживания. В Четвертой вариации композитор пытается сгладить, успокоить, остановить некий порыв эмоций, заложенный в предыдущей вариации. Пятая вариация насыщена быстрыми пассажами, хроматизмами, динамическим разнообразием. Заключительная шестая вариация жизнерадостная и торжественная.



*Первая часть*

- ♦ Тональность: *Ля мажор.*
- ♦ Форма: *тема с вариациями.*
- ♦ Темп: *Andante grazioso.*
- ♦ Характер: *изысканный, изящный, песенный с элементами танцевальности.*

Умеренно, грациозно



Вторая часть сонаты – менуэт. Сложная трехчастная форма с трио.



Первая тема контрастна. Первый элемент – forte, энергичный подъем, второй элемент – контрастный, более лирический и певучий.

Третья часть Rondo alla turca – представляет собой сложную трехчастную форму с рефреном. Эта часть также носит название «турецкий марш» или «турецкое рондо».

### Marche Turque Alla Turca

MOZART Wolfgang Amadeus



Соната Моцарта Ля мажор является неким исключением ввиду отсутствия традиционного сонатного аллегро. Это объясняется тем, что в данной сонате присутствуют исключительно жанровые элементы, нежели драматические.

«О чём» же можно представить себе эту музыку? Например, так: первая часть – появление человеческой души, вторая – её встреча с облаками и грозowymi тучами, третья – её взгляд на землю; она видит как будто игрушечные войска, нелепую бессмыслицу вражды людей... В такой трактовке соната A-dur может заключать в себе пацифистский смысл...

Пусть представления и образа композитора, и содержания произведения являются спорными – это и называется, может быть, индивидуальной трактовкой. На формирование индивидуальной исполнительской трактовки и нацелен предложенный метод работы пианиста с исполняемым произведением.

### Использованные источники

1. Левик Б.В. История зарубежной музыки. М. : Музыка, 1974. 276 с.
2. Мильштейн Я.И. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. М. : Музыка, 1967. 391 с.
3. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. Тамбов, 1993. 103 с.

**Ekaterina Prikhodovskaya, Anna Okisheva**

### **MODELING A COMPOSER APPROACH TO WORK AS A METHOD OF PIANIST'S CREATIVE WORK**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2019, no. 8, pp. 36–47. doi: 0.17223/26188929/8/7

The pianist's creative methods are practically innumerable at various stages of training and concert activity. One thing remains unchanged and undeniable: the pianist works with someone else's text, one way or another he is dealing with a work "suffered" by another person. It is this circumstance that imposes certain properties on the process and the result of the pianistic – namely, performing work.

Often technical tasks "come to the fore", the musical text is subject to thoughtful "decoding" and often loses not only sometimes necessary immediacy and "improvisation", but also deeper layers of meaning and content of the work.

It is in this context that the need arises for such a method of creative work by a pianist as modeling a composer approach to a work. This method seems relevant at the later, "pre-concert" stages of mastering the work, when the technical performing techniques have become almost automatic, when the work is already "in hand". The proposed method is based on the psychological "tuning" of the pianist – the ability to imagine, being on stage, a different situation. In the present situation, it is not the pianist-performer who performs on stage, but the composer – the author of the work – performs a "composer show" of his new composition, most likely among friends.

**Keywords:** modeling, pianist, stage, work, composer.

### **The used sources**

1. Levik B.V. Istoriya zarubezhnoj muzyki [History of foreign music]. – М.: «Музыка», 1974. – 273 p.
2. Mil'shtejn YA.I. Horosho temperirovannyj klavir I.S. Baha i osobennosti ego ispolneniya [The Well-Tempered Clavier I.S. Bach and features of his performance]. – М.: Музыка, 1967. – 391 p.
3. Nosina V.B. Simvolika muzyki I.S. Baha [Symbolism of music I.S. Bach]. – Тамбов, 1993. – 103 p.