

УДК 78.06
doi: 10.17223/26188929/13/12

Анна Окишева

ОБРАЗНО-ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ РЯД ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В данной работе внимание уделяется не столько техническим способам воплощения произведения, сколько поиску его содержания. Пианисту доступен, как правило, только нотный текст – зашифрованное музыкальными средствами выразительности сообщение, передаваемое композитором адресату – слушателю через большие пространственные или временные дистанции. «Расшифровка» этого сообщения и превращение его в некоторую звуковую последовательность – как раз и есть главная задача пианиста-исполнителя, посредника между сознанием композитора и адресата (слушателя).

Ключевые слова: образно-эмоциональный ряд, экзистенция, композитор, исполнитель, эмоциональное потрясение

Как известно, музыка существует в различных ипостасях (например, устное народное творчество, вспомогательный элемент синтеза или др.), в том числе и в виде ряда локальных произведений. Ряд локальных произведений представляет собой закодированные средствами музыкальной выразительности сообщения. Именно такая «кодировка» сообщения позволяет передать его через века другим поколениям, в другие исторические контексты. С помощью данной кодировки сообщения мы способны получить его в любой временной промежуток, нам оказываются доступны эмоции, пережитые людьми прошлых столетий (как известно, свойства человеческой психики неизменны). Исходя из сказанного, можем квалифицировать музыку как вневременной вид искусства, так как именно музыка является средством сообщения между поколениями (как и между разными нациями, учитывая внациональность музыкального языка). «Музыка – прежде всего форма общения между людьми и поколениями, наконец, особый способ понимания других и выражения себя другим. Музыка представляет собой особую культуру общения, особый его язык» [4, с. 147]. В му-

зыке на первый план выступает интонация (Б. Асафьев), являющаяся изначально одной из довербальных форм выражения смысла.

Можем предположить, что и предпочтения относительно характера, а также темпа и других особенностей музыки зависят от гендерной принадлежности человека. Например, мальчикам больше понравится волевая, строгая, маршеобразная музыка, а девочкам – нежная, трепетная и прозрачная. Хотя и здесь, пожалуй, бывают исключения. «В связи с этим и вопрос о возрасте, с которого надо начинать обучение детей музыке, необходимо связывать с удовлетворительными предпосылками волевых качеств, свойств характера, организованности ребенка и меньше – с физическим и умственным развитием» [7, с. 22].

Музыка по-разному может влиять на слушателя. Она может вызывать плач или улыбку, волнение или умиротворение. Музыка способна оказывать на человека как позитивное, так и негативное воздействие. Например, при прослушивании «Порыва» Шумана, «Basso ostinato» Щедрина, а также 3-й части симфонии № 8 Шостаковича у слушателя могут возникнуть чувства переживания и тревоги. А такие произведения, как «Маленькая ночная серенада» Моцарта, «Вечное движение» Вебера, «Итальянское каприччио» Чайковского, наоборот, оказывают положительное влияние на слушателя. На этом свойстве музыкального искусства основаны целые области человеческой деятельности, например, такое направление, как музыкотерапия.

Многие, наверное, согласятся с высказыванием великого композитора Иоганна Себастьяна Баха: «Цель музыки – трогать сердца». При помощи рассматриваемого виртуального контакта между поколениями мы можем услышать в произведениях композиторов прошлых столетий некоторые особенности того времени: используемые жанры, символические (например, тема креста у И.С. Баха), национальные интонации (в музыке Ф. Шопена, например).

За счет такой – виртуальной – возможности «перемещения по векам» происходит расширение человеческой экзистенции⁴ Опре-

⁴ В философии есть, как известно, такое направление, как экзистенциализм. Экзистенциализм происходит от латинского *exsistentia* – существовать. Ключевое место здесь принадлежит человеку и особенностям его бытия. Это послужило тем самым возможностью создания иного мировоззрения. Понятие

делим *образно-эмоциональный ряд музыкального произведения как последовательность эмоциональных потрясений, заложенную в нотном тексте и передаваемую слушателю посредством действий исполнителя*. Исполнитель, таким образом, реализует через воздействие на слуховые нервные центры слушателя то эмоциональное сообщение, которое содержится в музыкальном тексте (текст, благодаря его зашифрованности, доступен только исполнителю – профессиональному музыканту, переводящему письменно зафиксированный текст в аудиоформат).

Всякий воспринимаемый человеком факт внемузыкальной жизни претворяется в некий музыкальный текст, нацеленный на выражение того или иного эмоционального потрясения как события внутреннего психологического мира индивида. Именно поэтому, согласно высказыванию немецкого дирижера Бруно Вальтера, «только музыкант – это всего лишь полумузыкант». Это и формирует возможность контакта между поколениями, о котором говорилось ранее, – общность человеческих эмоций обеспечивает и общность существования музыки во все времена.

Требуют внимания и биографические детали жизни композитора – автора исполняемого произведения. Требуют внимания не потому, что в них можно увидеть предпосылки написанного – увидеть их там, скорее всего, нельзя; в любом случае, на этой основе часто делаются далеко идущие выводы, преимущественно неверные (определить их достоверность невозможно). Благодаря знакомству с биографическими деталями можно создать психологический портрет композитора, способный «пролить свет» на его эмоциональный мир.

Неоднократно и в биографиях известных творческих деятелей можно увидеть факты их обращения к смежным искусствам.

Так, например, И. Айвазовский с ранних лет увлекался игрой на скрипке, часто выступал перед гостями. Скрипка была его неким талисманом, который он всегда возил с собой. Сохранился до наших дней его автопортрет (рис. 1). Здесь художник держит скрипку непривычным образом, тем самым имея возможность петь и играть. Однажды М. Глинка, услышав в исполнении Айвазовско-

экзистенциализма нашло свое отражение в трудах Шпенглера, Фрейда, Ницше и, конечно, Шопенгауэра.

го восточные напевы, решил включить некоторые из них в свою оперу «Руслан и Людмила».



Рис. 1. И. Айвазовский. Автопортрет

Известный немецкий композитор, дирижер и пианист Феликс Мендельсон в свободное время увлекался живописью и создал большое количество пейзажей, например «Вид на Рейнский водопад в Шаффхаузене вблизи отеля «Вебер»» (рис. 2).

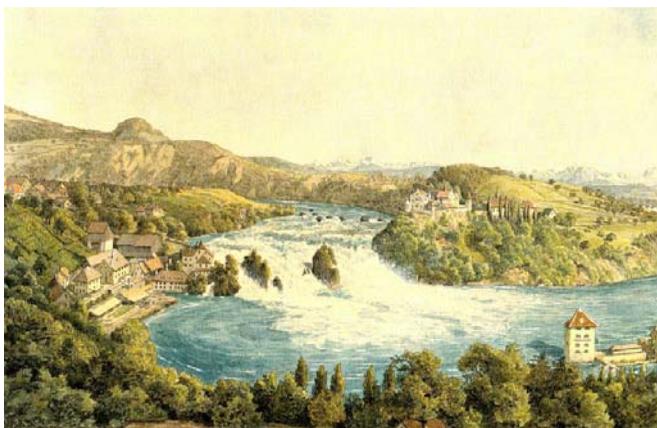


Рис. 2. Ф. Мендельсон. Вид на Рейнский водопад в Шаффхаузене вблизи отеля «Вебер»

Русский поэт М. Лермонтов был еще и художником. Его неповторимые портреты и пейзажи, написанные во время его пребывания на Кавказе, стали шедеврами, которые хранятся в известных музеях и библиотеках России (рис. 3).



Рис. 3. М. Лермонтов. Вид Пятигорска

Ни для кого не секрет, что А. Пушкин, помимо огромного литературного наследия, создал множество иллюстраций, изображений животных, портретов персонажей. Необычен автопортрет Пушкина с вымышленным персонажем Онегиным (рис. 4).



Рис. 4. А. Пушкин. Автопортрет с Онегиным на набережной Невы

Приведем несколько строк к этой иллюстрации:

*С душою, полной сожалений,
И опершись на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя поэт.*

Как видим, проявления музыкального искусства выходят далеко за пределы данной сферы. Музыка выступает лишь частным способом выражения событий внутреннего эмоционального мира человека. «Бесконечное богатство и разнообразие образов, эмоций, мыслей, событий и ситуаций, воплощенных в произведениях других искусств – литературе, драматургии, живописи, скульптуре, занимают чрезвычайно широкую область во внутреннем мире всего культурного человечества» [8, с. 81].

Несмотря на то, что фортепиано – инструмент монотембровый, подход к художественному образу остается междисциплинарным, актуализирующим природные синестетические свойства творческого сознания (притом что «каждое искусство располагает своими силами»).

Исполнительский процесс является творческим процессом восприятия музыкального материала. Исполнитель не только

«расшифровывает» заложенный композитором смысл произведения, но и создает новые образы в реальном времени.

Запись нотного текста, как известно, достаточно схематична. Поэтому, как можно заметить, одно произведение в исполнении различных пианистов будет звучать по-разному. Каждый исполнитель по-своему преобразует данное произведение. Но в то же время следует придерживаться определенного стиля, характера произведения, которые были заданы композитором. Для того чтобы понять замысел композитора, пианисту-исполнителю следует обратиться к произведениям живописи, литературы и т.д. Выявим специальное действие, входящее в формирование исполнителем-пианистом междисциплинарного подхода к тексту – поиск междисциплинарных аналогий, восходящих к синестетическим свойствам сознания (например, «искание в живописи ритма, математического, абстрактного построения, нынешнее применение повторности красочного тона, наблюдение над тем, как приведена в движение краска и т.д.») [1, с. 81].

Проследим ряд аналогий, позволяющих *музыкальному языку средств выразительности* существовать *в междисциплинарном комплексе в сознании пианиста*. Первое место среди смежных видов искусства, создающих ряд междисциплинарных аналогов, по праву отдаем литературе: в литературе, как и вообще в речи (разговорную речь в данном случае рассматриваем как материал, «сырье» литературы), одним из ведущих выразительных элементов является *интонация*.

Для слушателя – непосредственного адресата художественного высказывания музыкальное произведение и его исполнение являются одним целым⁵.

⁵ Говоря об исполнителе-пианисте, необходимо уделить внимание инструменту. Фортепиано, по сравнению со своими предшественниками, значительно отличается разнообразием динамики и расширением звукового диапазона. Выразительное исполнение, как основной принцип, формировалось в разные периоды развития инструментальной культуры. Поэтому искусство игры *cantabile* становится главным принципом исполнительства и педагогики. Оно предполагало содержательное, выразительное исполнение на инструменте. Современная музыка требует переосмысления исполнительских средств на слух слушателя.

Благодаря синтезу музыки, литературы, живописи происходит усвоение исполнителем художественного образа, что позволяет объединить разрозненно зафиксированные средства выразительности в единый эмоциональный посыл. Именно целостный эмоциональный посыл является предметом передачи художественного сообщения от адресанта – автора музыки – адресату (слушателю). Поэтому со стороны пианиста, призванного передать это сообщение, имеет большое значение внимание к компонентам этого посыла, среди которых наиболее значима музыкальная мелодия, так же как и в человеческом языке, состоящая из фраз и предложений. Она, как правило, представляет собой законченную музыкальную мысль, которая выражена односторонне. Важным элементом музыкального языка является **гармония**. Это понятие достаточно многогранно. Под словом «гармония» мы понимаем также состояние души, соразмерность природных явлений. Гармония в буквальном смысле и означает соразмерность и стройность. Наряду с живописью, литературой музыка тоже не может существовать без гармонической основы.

Она придает разнообразие и красочность, отвечает за смысловую и эмоциональную нагрузку всего произведения. «Одной из важнейших забот исполнителя является необходимость выявить для себя гармоническую канву произведения. Слышание гармонического развития сочинения в целом цементирует исполнение, придавая ему стройность, устремленность «сквозного действия»» [6, с. 108].

Ориентируясь на высказывание Маркетто Падуанского («Ухо – лучший судья»), видим в подобном потенциале гармонических последовательностей безграничный потенциал красок, сопровождающих мелодические построения.

Раньше всегда что-то происходящее вокруг вызывало рефлексию.

Гармония в музыкальном произведении зачастую функционирует как сопровождающий, подчинённый элемент целого. В этом случае она подчинена мелодии, имеющей, как сложилось исторически, ведущую, определяющую функцию.

Гармония изучалась подробно и разнообразно, как исторический факт и как разветвлённая система. Гармония неоднократно изучалась как завершённая, стройная, функционально организо-

ванная система. «Гармонический слух развивается на основе ладового слуха, точного различения на основе особенностей ощущений, возникающих первоначально при слышании функций, тонических, доминантовых и субдоминантовых созвучий – трезвучий, септаккордов и их обращений» [11, с. 144].

Важное значение имеет **ритм**, который обозначает соотношение длительностей и звуков между собой. Без ритма невозможно существование музыкального произведения. В подвижных пьесах – маршах, танцах – ритм упорядочивает движение, влияет на характер произведения. Например, главенствующая роль ритма представлена в оркестровой пьесе М. Равеля «Болеро». Здесь мы можем наблюдать ритмическую точность, которая выдержана от начала и до конца произведения.

«Ритм – явление чрезвычайно широкого толкования. Мы говорим о стихотворном ритме и о ритме пространственных соотношений в изобразительном искусстве, размышляем о ритме спектакля и отдельного сценического образа. Мы используем этот термин в значении смены времен года, дня и ночи...» [3, с. 91].

Безусловно, для лучшего понимания смысла музыкального произведения необходим опыт исполнения. Как известно, чувство ритма двигательнo-моторно. Этому способствуют такие двигательные реакции, как отбивание ритма ногами, движение головой и корпусом.

В фортепианной литературе без труда можно встретить произведения, различные в стилевом отношении. Произведения венских классиков позволят исполнителю добиться четкости и ровности метроритмической пульсации. Произведения эпохи романтизма обогащают фортепианное исполнение посредством мелодической напевности, синкопированности, грациозности. Музыкальные произведения композиторов-импрессионистов весьма разнообразят красочными возможностями метроритма. Ритм встречается в литературе в виде соразмерности строк. Каждая строка имеет свой ритм. Произведение литературы, как и музыкальное произведение, можно прочитать по-разному.

Невозможно представить музыкальное произведение без **темпа**, название которого происходит от латинского *tempus* – «время». Темпом называют скорость движения. Темп влияет на характер произведения. Если темп искажает характер музыки, то происходит

несоответствие музыкального образа. Так, очень подвижная игра оставит после себя впечатление недосказанности, невнятности. То же самое происходит, когда исполнение чересчур медленное. В этом случае нарушается единство всего произведения. Исходя из этого, следует сказать о словесных обозначениях темпа. Они стали присутствовать в нотном тексте в XVI–XVII вв. В то время скорость движения музыки определялась словесными указаниями темпов, которые обозначались в начале пьесы композитором с учетом тактового размера, длительностей. Встречаются и составные обозначения темпа, благодаря которым исполнитель способен более подробно передать то настроение, которое было задано композитором. Например, *Andante sostenuto*, *Allegro vivace*, или одно указание темпа корректируется другим – *Allegretto moderato e pesante*.

Темп в речи может быть различный. Он зависит от содержания высказывания. В речи, как и в музыке, существуют паузы. Можно заметить, что в речи невозможно выразить свою мысль в одном темпе (как и в музыке), иначе теряется смысл.

Важную роль в музыке играет **динамика** – сила звучания. С ее помощью строится форма сочинения. Например, возьмем известную пьесу «Баба-Яга» П.И. Чайковского. Здесь мы слышим динамическое нарастание, которое происходит на протяжении всего произведения. Исходя из этого, можно сказать, что динамика может разделять произведение на структурные части, а также способствовать развитию тематического материала. «Способность рояля к тончайшим градациям силы позволяет выразительно интонировать музыку – осуществлять мелкую волнообразную нюансировку или длительные динамические эволюции – подъемы и спады большой протяженности, чередовать контрастные динамические пласты...» [5, с. 163].

Безусловно, использование динамических оттенков зависит от индивидуальности исполнителя. Например, *forte* Шопена звучало как *mezzo forte*. На характер исполнения динамики влияет и особенность восприятия. Например, минорное трезвучие звучит громче, чем мажорное, а консонанс – тише, чем диссонанс. Динамичность сюжета встречается и в произведениях литературы, где происходит постоянная смена обстановки и состояний героев.

Итак, в творчестве пианиста объединяются все элементы музыкального языка. Мелодия, гармония, ритм, темп, динамика допол-

няют друг друга и являются частью одного музыкального произведения, единого воплощаемого образа.

Следует заметить особую роль междисциплинарных аналогий: музыка не существует сама по себе, аналоги многих явлений музыкальной речи можно увидеть как в разговорной речи, так и в её литературном преломлении. Присутствие таких аналогов существенно расширяет «поле» творческой деятельности пианиста от монотембрового искусства к комплексному междисциплинарному подходу.

В качестве важного для исполнителя метода «погружения» в произведение можно назвать метод эмпативно-ассоциативной идентификации с личностью композитора.

Любое произведение искусства представляет собой совокупность *материального и идеального*, будь то картина или стихотворение. Материальной основой в данном случае будут являться, соответственно, холст и бумага, идеальной же – художественный образ. «Произведение искусства всегда воплощается в материальном объекте, доступном восприятию органами чувств. “Закодированная” в этом объекте художественная информация расшифровывается, вновь принимая идеальную форму, в сознании воспринимающего – зрителя, слушателя» [5, с. 7].

Под материальной основой музыки следует понимать ее *звучание при исполнении*, которое может существовать лишь в отдельно взятых исполнительских актах. Из этого следует, что того оригинала в музыкальном искусстве, который существует в искусстве изобразительном, нет.

В этом случае необходимо выделить три формы существования музыкального произведения: *запланированную, временную и подсознательную*.

Под *запланированной* формой понимается музыкальное произведение, записанное на бумаге, но еще не исполненное.

Во *временной* форме произведение существует здесь и сейчас (как известно, музыка относится к временному искусству) – в определенном исполнительском акте.

Подсознательная форма складывается из накопившегося опыта в сознании слушателя благодаря различным интерпретациям данного произведения.

Из этого следует, что исполнитель имеет не меньшее значение, чем композитор. «Композитор – отец творения, исполнитель – его мать», – пишет В. Гаврилин.

Композитор прежде всего зашифровывает свои мысли, эмоции, переживания в нотный текст, соблюдая два основных условия (В.И. Петрушин):

3. Композитор, словно актер, способен перевоплощаться в персонажей своего сочинения, слышать, видеть, чувствовать как они.

4. С другой стороны, композитору следует иногда выходить из образа, абстрагироваться от своего героя и со стороны оценивать происходящее.

Существует триада «композитор – сочинение – исполнитель» (В.И. Петрушин). На основе этого различают три подхода в создании и исполнении произведения:

– Индивидуальный подход – выражение композитором и исполнителем своих личных мыслей.

– При межличностном подходе композитор и исполнитель отходят «на задний план», чтобы продемонстрировать исключительно объективную картину происходящего.

– Синтез индивидуального и межличностного.

«Чем глубже и проникновеннее прочтен замысел композитора в нотном тексте, тем исполнение богаче и содержательнее. Значительность музыкальных идей, которые в своей игре передает исполнитель, зависит от тщательности прочтения и внимания к нотному тексту» [12, с. 49].

Комплекс композиторского и исполнительского творчества, комплекс запланированной, временной и подсознательной форм функционирования музыкального произведения во многом простимулированы переменами в художественном сознании, вызванными НТР начала XX в. Ключевым моментом здесь выступает изобретение кино, повлекшее за собой появление теории монтажа. Это многое изменило и в процессах музыкального творчества, включая факты деятельности как продуцирующего, так и воспринимающего сознаний.

Как известно, в одном музыкальном произведении мы сталкиваемся с различными эмоциями и их оттенками. (Для композитора и исполнителя важно подобрать подходящий оттенок для точности выражения данной эмоции. В данном случае следует упомянуть о

словаре «Эстетических признаков эмоций» В.Г. Ражникова. Словарь состоит из двадцати семи модальностей, которые, в свою очередь, включают в себя от двадцати до сорока признаков.) «Возможность музыканта выражать в музыкальном произведении большое разнообразие эмоциональных переживаний зависит напрямую от его внутренней способности генерировать в своем собственном психическом аппарате эти переживания» [11, с. 282].

В своем творчестве музыкант выражает не только свои индивидуальные чувства и переживания, а события, эмоции и мировосприятие людей того времени, в котором сам живет. Например, Л. Бетховен, Ф. Шопен, Р. Вагнер, Д. Верди и многие другие композиторы по-разному отзывались на различные знаменательные события в своих странах, что стало причиной для создания их произведений. Слушая произведения «Революционный этюд» Ф. Шопена, «Ракоци-Марш» Ф. Листа, «Славянский марш» П.И. Чайковского, мы будто сами переносимся в то время, принимаем участие в тех или иных событиях, вносим свой личный вклад путем выражения своих чувств и эмоций.

Мы слышим музыку в чистом виде, порой не задумываясь, что на самом деле это индивидуальная «расшифровка» конкретным исполнителем. И чем больше существует интерпретаций, тем разнообразней наши представления о произведении. Каждое новое исполнение вносит свой эмоциональный и чувственный оттенок в понимание общей «картины» произведения.

Творческая работа в любой сфере искусства издревле считалась и поныне считается великой тайной человеческого сознания. Автор стремится прикоснуться к некоторым вопросам этого комплекса неизвестных, предлагая один из возможных вариантов модели творческого процесса.

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, «выстрадавшим» 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». Предлагаемый 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! «Художественная деятельность, как известно, включает в себя художественное производство и художественное потребление. При этом художественное производство состоит из создания произведений искусства и их воссоздания, а художественное потребление по своему существу представляет собой не что иное, как их восприятие» [2, с. 247].

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 подпорой 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.

Попробуем рассмотреть с позиций предлагаемого метода некоторые произведения.

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

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 «Лествица», что означает «лестницу» к постижению Бога» [10, с. 65].

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» [9, с. 290].

PRÆLUDIUM IX.



И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, прелюдия E-dur (II том)

Четырехголосная **фуга**, 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



И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, фуга E-dur (II том)

В соответствии с характером композитора, вернее – нашим представлением о его характере, данные произведения – прелюдия и фуга 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.

Йозеф Гайдн

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.

Соната Гайдна ми минор была написана в 1778 г.

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

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.

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.

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» [5, 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 «замысле 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 суще-

ствует 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 предполагает наличие четких понятий 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. В данном случае, эта классификация важна, так как она демонстрирует сферы человеческого сознания, участвующие в осмыслении произведения, – эмоциональную и интеллектуальную⁶.

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 произведения 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

⁶ Можно предположить, что эмоциональное переживание – это «сжатый» логический ход мысли.

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 сторо-

ны, в воздействии исполнителя на аудиторию, с другой – в обратном токе, идущем от слушателей к исполнителю» [8, 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 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.

Забить ни на миг не могу я
Преданье далеких лет.

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 эпитафий Лист использовал строфы сочинений любимых поэтов – Байрона, Шиллера. Так, в фортепианном цикле «Годы странствий» в первом томе «Швейцария» композитор изобразил в своих пьесах картины природы. Например, пьеса «У родника» содержит эпитафию Шиллера, «Гроза» – эпитафию из «Чайльд-Гарольда» Байрона.

Ярким примером синтеза искусств является второй том цикла. Поэтому за основу пьесы «Обручение» композитор взял картину Рафаэля Санти «Обручение Девы Марии», репродукция которой, по желанию

Листа, была помещена на титульной странице оригинального издания (рис. 5).



Рис. 5. Рафаэль Санти. «Обручение Девы Марии»

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.

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 проявлял свой темперамент, эмоциональность, виртуозность игры. Ис-

ключительно 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» [12, с. 260].

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

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» [8, 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. *Воробьев И.С.* Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи. СПб. : Композитор, 2008. 256 с.
2. *Гуренко Е.Г.* Эстетика : учебный курс : в 2 ч. Ч. 2. 2-е изд., перераб. и доп. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2009. 472 с.

3. Каузова А.Г., Николаева А.И. Теория и методика обучения игре на фортепиано. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. 368 с.
4. Кирнарская Д.К., Киященко Н.И., Тарасова К.В. Психология музыкальной деятельности : теория и практика. М. : Академия, 2003. 368 с.
5. Корыхалова Н.П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. 552 с.
6. Креништейн Б.Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2009. 132 с.
7. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. Ростов н/Д : Феникс, 2002. 288 с.
8. Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика. Челябинск : МРІ, 2006. 224 с.
9. Мильштейн Я.И. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. М. : Музыка, 1967. 391 с.
10. Носина В.Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. 102 с.
11. Петрушин В.И. Музыкальная психология : учебное пособие для вузов. 2-е изд. М. : Академический Проект; Трикста, 2008. 400 с. (Gaudeamus).
12. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М. : Классика-XXI, 2001. 340 с.

Anna Okisheva

IMAGINATIONAL AND EMOTIONAL SERIES OF A WORK AS ONE OF THE MOST IMPORTANT TASKS OF A PIANIST'S CREATIVE ACTIVITY

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 70–93. doi: 10.17223/26188929/13/12

In this work, attention is paid not so much to the technical ways of translating the work, but to the search for its content. The pianist, as a rule, has access only to the musical text – a message encrypted by musical means of expressiveness, transmitted by the composer to the addressee – the listener – through large spatial or temporal distances. “Deciphering” this message and turning it into a certain sound sequence is precisely the main task of the pianist-performer, the mediator between the minds of the composer and the addressee – the listener.

Key words: figurative-emotional series, existence, composer, performer, emotional shock

The used sources

1. Vorobyov I.S. Russian avant-garde. Manifestos, declarations, program articles. SPb.: Composer, 2008. 256 p.

2. *Gurenko E.G.* Aesthetics: textbook. course: at 2 pm Part 2 / E.G. Gurenko. 2nd ed., revised. and additional. Novosibirsk: Novosib. state Conservatory (Academy) M. I. Glinka, 2009. 472 p.
3. *Kauzova A.G.* Theory and methods of teaching piano playing / A.G. Kauzova, A. I. Nikolaeva. M.: Humanit. ed. center VLADOS, 2001. 368 p.
4. *Kirnarskaya D.K.* Psychology of musical activity: Theory and practice / D.K. Kirnarskaya, N.I. Kiyashchenko, K.V. Tarasova M.: Academy, 2003. 368 p.
5. *Korykhalova N.P.* At the second piano. Work on a piece of music in the piano class. SPb.: Composer St. Petersburg, 2006. 552 p.
6. *Kremenshtein B.L.* Education of student independence in the special piano class. M.: Publishing house "Classics-XXI", 2009. 132 p.
7. *Kryukova V.V.* Musical pedagogy. Rostov n / a : Phoenix, 2002. 288 p.
8. *Maykapar S.M.* Musical performance and pedagogy. Chelyabinsk: MPI, 2006. 224 p.
9. *Milshtein Ya.I.* Well-Tempered Clavier I.S. Bach and features of his performance. M.: Muzyka, 1967. 391 p.
10. *Nosina V.B.* The symbolism of the music of J. S. Bach. Tambov, 1993. 102 p.
11. *Petrushin V.I.* Musical psychology: textbook. allowance for universities. 2nd ed. Moscow: Academic Project; Triksa, 2008. 400 p. (Gaudeamus).
12. *Feinberg S.E.* Pianism as an art. M.: Klassika-XXI, 2001. 340 p.