

Научная статья

УДК 786.2

doi: 10.17223/22220836/47/16

КОМПОЗИТОРСКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА ПИАНИСТА КАК ПУТЬ К ПОСТИЖЕНИЮ ОБРАЗНО-ЭМОЦИОНАЛЬНОГО РЯДА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Екатерина Анатольевна Приходовская¹,
Анна Александровна Окишева²

^{1,2} *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия*

¹ *vstrechauchenyh@mail.ru*

² *larianna.ok@mail.ru*

Аннотация. Рассматривается один из методов постижения содержания музыкального произведения путем взаимодействия композиторской и исполнительской практики пианиста. Авторы здесь выступают в роли исполнителя-интерпретатора и композитора. Со стороны исполнительской практики проведен подробный анализ Второго концерта для фортепиано с оркестром Екатерины Приходовской. В качестве композиторской деятельности рассматриваются сочинения Анны Окишевой (пьесы для фортепиано «Светлое озеро», «Под голоса чаек...»). Анна Окишева основывается исключительно на личностном ассоциативном ряде, а также задействует произведения живописи и литературы в качестве дополнений к формированию образно-эмоционального ряда.

Ключевые слова: композитор, исполнитель, интонация, тема, ассоциации

Для цитирования: Приходовская Е.А., Окишева А.А. Композиторско-исполнительская практика пианиста как путь к постижению образно-эмоционального ряда музыкального произведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 190–203. doi: 10.17223/22220836/47/16

Original article

COMPOSER-PERFORMING PRACTICE OF A PIANIST AS A WAY TO COMPREHEND THE FIGURATIVE-EMOTIONAL RANGE OF A MUSICAL WORK

Ekaterina A. Prikhodovskaya¹, Anna A. Okisheva²

^{1,2} *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation*

¹ *vstrechauchenyh@mail.ru*

² *larianna.ok@mail.ru*

Abstract. The article discusses one of the methods for comprehending the content of a musical work through the interaction of the pianist's composing and performing practice. No one can deny that the listener "gets" a work only "from the hands" of the performer-pianist, and if the composer is not a pianist, then the audience in the hall will inevitably receive the product of joint creativity. That is why it seems appropriate to talk about the fact of a single composing and performing practice, without special emphasis on the composing or performing component of the creative process.

When such an intratextual structure as the figurative-emotional series of a work is brought to the fore, the line between the composer and the performer becomes even more blurred. Of course, one cannot speak of replacing one with another – each has its own field of activity – but it seems to be quite adequate to assert the presence of some creative conglomerate.

Of course, in every piece of music there are many components that must be observed by the performer unconditionally: size, key signs, etc. This article will focus specifically on the figurative and emotional content of the work. As you know, each performer expresses the vision of a musical work in his own way. From the side of performing practice, a detailed analysis of the Second Piano Concerto by Ekaterina Prikhodovskaya was carried out. It is interesting that the composition in question was created practically “in a dialogue” between the authors of the article – the composer who wrote the concerto for piano and orchestra, and the pianist for whom this concerto was written and dedicated.

The compositions of Anna Okisheva are considered as a composer’s activity. On the example of her own works, Anna Okisheva gives an associative analysis, using works of art and literature as an addition to the figurative-emotional range. The uniqueness of this method lies in the fact that the performer, being a composer, already has an idea of the figurative and emotional content. In this example, we clearly see the process of “encryption” and “decryption” of a musical composition.

Together and separately, these works demonstrate a fairly extensive representation of the figurative and emotional range. Thanks to the appeal to related arts (in particular, literature and painting), a more accurate and versatile formulation of the fan-shaped model of the creative process occurs (it was specified earlier).

So, there is an inseparable, perhaps invisible at first glance, interconnection between composing and performing practice. Comprehension of the figurative-emotional range of a musical work – in fact, its content – is indeed the right way to create an incentive for cooperation between the composer, performer and listener (even taking into account time distances).

Keywords: composer, performer, intonation, theme, associations

For citation: Prikhodovskaya, E.A. & Okisheva, A.A. (2022) Composer-performing practice of a pianist as a way to comprehend the figurative-emotional range of a musical work. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 190–203. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/16

Между композитором и пианистом (в широком смысле слова – исполнителем) изначально «проведена» некоторая принципиальная граница, которая, на наш взгляд, является довольно нечеткой. Никто не сможет отрицать, что слушателю произведение «достается» только «из рук» исполнителя-пианиста, и если композитор не пианист – или в силу каких-либо обстоятельств не за роялем – то слушатели в зале неизбежно получают продукт совместного творчества, какие бы цели пианист перед собой не ставил. Именно поэтому представляется адекватным говорить о факте единой композиторско-исполнительской практики, без специальной акцентуации композиторской или исполнительской составляющей творческого процесса. При выдвигании на первый план такой интратекстовой структуры, как образно-эмоциональный ряд произведения, грань между композитором и исполнителем оказывается еще более размытой. Конечно, нельзя говорить о замене одного другим – у каждого собственная сфера деятельности – но, как представляется, вполне адекватно утверждать наличие некоторого творческого конгломерата.

Безусловно, в каждом музыкальном произведении существует множество составляющих, которые должны соблюдаться исполнителем безоговорочно: размер, ключевые знаки и т.д. В данной статье речь пойдет конкретно об образно-эмоциональном содержании произведения. Как известно, каждый исполнитель по-своему излагает видение музыкального произведения. Авторы считают необходимым выявить свой собственный образно-эмоциональный

ряд. Составить для себя ясную «картину» содержания, затем доступно передать слушателю определенное эмоциональное состояние – главная задача авторов. «Музыкальное произведение, развертывающееся во времени, исполнитель как бы ощущает уплотненным, сжатым во времени; выполняя тот или иной нюанс, исполнитель „умственным взором“ видит и то, что будет через несколько страниц, и то, что уже прошло» [1. С. 144].

Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Интересно, что рассматриваемое сочинение создавалось практически «в диалоге» между авторами статьи – композитором, написавшим концерт для фортепиано с оркестром, и пианистом, для которого этот концерт написан и которому посвящен (рис. 1–10).

Вступление (**Sostenuto**) – смелое речитативное высказывание, которое показывает главную тему в качестве мощного, волевого начала. Призывные, торжественные интонации восходящими квартами и квинтами, звучащими на фортиссимо, представляются очень эпичными. Тем самым, можем сделать вывод, что главная тема звучит как напоминание о ярких впечатлениях.



Рис. 1. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 1. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Moderato (колокольно) – партия оркестра здесь звучит величественно и насыщенно. И снова мы слышим квартово-квинтовые интонации, которые действительно передают удары колокола. Создается ощущение неторопливого шага, размышления.

В партии фортепиано слышится тревожность, особенно это усиливается благодаря хроматическому ходу в басу, который дублируется в партии правой руки, тем самым вдвойне усиливая напряжение.

Затаенность, неизвестность и загадочность сосредоточены в тактах 15–16; несмотря на то, что мотив один и тот же, нельзя сказать что это звучит одинаково: наоборот, происходит усиление динамики, что приводит к *Agitato, con energia*.

Agitato, con energia (пространственно) (т. 17–25) – красочно звучащие аккорды, особенно при перекрещивании рук, создают образ мерцающих звезд.



Рис. 2. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 2. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Moderato (колокольно) (т. 26–35) – снова оркестр вступает весомо и отчетливо; ощущение широты, простора можно сравнить с необъятным полем. Фортепиано вступает как бы издалека, пытаясь не приглушить звучание оркестра. Словно ветер, звучание фортепиано то усиливается, то снова затихает.

Agitato, con energia (т. 36–44) – воинствующая призывная тема звучит в партии левой руки у фортепиано. Октавы «ля» напоминают колокольное звучание. Кажется, что тройка мчится по полю – так смело и быстро. В партии оркестра в это время звучит контрастная тема – робкая и сомневающаяся.

Agitato, con energia

The image shows a musical score for measures 36 to 44 of E. Prikhodovskaya's Piano Concerto No. 2. The tempo is marked 'Agitato, con energia'. The score is for Piano (Piano I and II) and Orchestra. The piano part features a driving eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The orchestra part provides a contrasting, more delicate texture.

Рис. 3. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 3. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Vivo scherzoso (т. 45–56) – тревожные интонации, ранее звучавшие, приобретают теперь более скерцозный характер. Напряжение усиливается во время звучания репетиций, особенно идущих по хроматизму. Это напоминает работу двигателя, шум которого постепенно затихает. Скерцозная тема сосредоточена сначала в партии фортепиано, затем в партии оркестра (*прием поочередного показа тем будет подробно описан далее*).

С 57-го по 60-й такты частично сохраняются в партиях обеих рук у фортепиано, но они уже звучат менее напряженно.

Moderato (subito) – четыре такта (т. 61–64) – будто появление былинных персонажей. Данный эпизод служит «переключением» взволнованного настроения, реальных переживаний на более спокойное, сказочное повествование.

Sostenuto (т. 65–68) – звучит главная тема концерта. Хотя она и абсолютно идентична вступлению, но несет в себе уже совершенно иной характер. Вначале была подготовка к предстоящим событиям, а сейчас эта тема уже содержит в себе ощущение мудрости и величия. Это можно сравнить с возрастом человека. Сначала это юный человек, не знающий и не видящий еще многого, молодой и наивный. А теперь это уже взрослый, вполне мудрый человек, который многое пережил за свою жизнь и многое может вспомнить.

Andante (leggiere, как будто узоры на зимнем стекле) (т. 69–72) – снова вкрапление сказочных интонаций в повседневную реальность. Застывшие на стекле снежинки передают ощущение задумчивости, растерянности.

Далее с тактов 73–88 происходит имитация фортепиано и оркестра. У фортепиано звучит полетная тема (представляется, как маленькая девочка прыгает на скакалке). У оркестра более приземистая, можно даже сказать, более «взрослая» тема. Не столь легкая и воздушная, она ассоциируется с наставлениями старшего человека беззаботной маленькой девочке. Этот эпизод можно также сравнить с плясовой (очевидна танцевальность).

Con energia, giocoso (т. 89–94) – продолжается беззаботная и стремительная тема бегущей по лестницам маленькой девочки (т. 89). Такт 90 – ответ оркестра – как напоминание о быстро идущем времени, которое не следует тратить понапрасну. Такты 93 и 94 – от звуков «ля» и «ре» (восходящее движение на кварту) – напоминают ступеньки, по которым поднимается девочка. Октавы «фа» на форте и на пиано (т. 97–98) показывают разницу того, как быстро можно подняться до самой верхней ступеньки и так же легко с нее скатиться.



Рис. 4. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 4. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Cadenza – вкрадчиво, как бы издалека происходит подготовка перед надвигающимся «штормом»: тема времени сохраняется, но уже не в виде беззаботной детской радости, а в более зрелом, опытном взгляде со стороны мудрого человека. Переносы левой руки создают ощущение нарастающей волны. Октавы «соль» и «ля» в партии правой руки, как мощные глыбы, устойчиво возвышаются над всем происходящим. Эти октавы – словно сильный воин, который неизменно продолжает свой путь, несмотря на трудности. Репетиции на ноте «соль» (т. 105) – словно маяк, ориентир для заплутавшего путника. С такта 106 происходит еще большее волнение, партии обеих рук более самостоятельны. Наблюдается смена тональности. С такта 110 вновь происходит напоминание начального состояния. С такта 112 – опять резкая смена тональности, здесь нарастает напряжение, которое приводит уже к другому «маяку» – ноте «до». Октавы «до» – это уже более значительный этап в жизни, нежели тот, который показывался на октавах «соль»; более высокая планка приоритетов и целей, которые человек перед собой ставит.

С такта 115 возвращаемся к материалу такта 99, но уже в другом состоянии. Здесь более мощное, более уверенное звучание. С такта 121 вновь происходит смена настроения. Только на этот раз призывная интонация «зашифрована» уже в партии правой руки. Такты 125–126 – временное затишье, возможность набраться сил. И вот наступает тот самый «предел мощности»,

который начинает свое постепенное развитие с такта 127. Опять смена тональности, снова мы можем заметить октавы «до», но призывные интонации вновь в правой руке (поочередный показ призывных интонаций в разных руках, как можно предположить, использован композитором с определенной целью. Он наглядно подводит нас к мысли, что не следует делать поспешных выводов, хорошо не обдумав происходящее. Смена рук – это как взгляд на проблему с разных сторон. В этом и показан этап становления, взросления человека как личности от беззаботно играющей девочки до умеющего рассуждать взрослого человека).

Такты 130–132 – новый материал, необычный по звучанию. Торжественные аккорды создают впечатление приближения чего-то светлого, приятного, как будто лучик солнца осветил дорогу заплутавшему путнику.

С такта 133 снова появляется некоторое сомнение и волнение. Это состояние характеризуют триоли в партии левой руки. Такты 138–139 еще больше усиливают напряжение, солирует левая рука при неизменной октаве «си» в правой.

Продолжительный путь сомнений, волнения и искренней радости приводит нас к эпизоду «Праздничного перезвона» (т. 140–147) – великого торжества света над темными силами. Триумфально звучит внезапно появившийся До-мажор как символ возвышенности, чистоты и свободы. Словно крик души, освобождение от страданий и трудностей находят свое отражение в необыкновенной широте величественного и молчаливого русского поля (образ необъятного поля уже встречался нам в эпизоде Moderato (колоколь-но) – (т. 26–35).



Рис. 5. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 5. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Следующий эпизод – **Andante maestoso** (т. 148–155) (который в заключение будет звучать в партии оркестра) – является логичным продолжением темы свободы, гордой и непобедимой личности. Здесь уже всюду господствует *Ля-мажор* – олицетворение жизнерадостности, энергии (не случайно композитором использован термин *risoluto* – решительно). Величественные басы «ля» вносят ощущение безгранично-широкой человеческой души (широта души сравнивается с широтой и необъятностью поля).



Рис. 6. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 6. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Далее следует противоположный по характеру эпизод (такты 156–170) на тему Мельника из оперы А. Даргомыжского «Русалка». Обозначение **«быстро, разухабисто, но неповоротливо»** наглядно передает облик Мельника: «Вся его жизнь течет как бы под аккомпанемент мерно движущихся на мельнице жерновов и колес. В партии Мельника соответственно этому первостепенное значение приобретают ритм и четкий метрический рисунок. Уже в первой арии «Ох, то-то все вы, девки молодые» ритм передает одну из важных особенностей натуры Мельника: он не умеет бездействовать; он предприимчив, подвижен, хотя и не суетлив» [2. С. 67].

Мощные октавы передают жизнерадостное настроение Мельника. Весь эпизод наполнен плясовыми мотивами народно-бытового склада, прослеживаются интонации жизнелюбия, хитрости, наивности и в то же время серьезности.

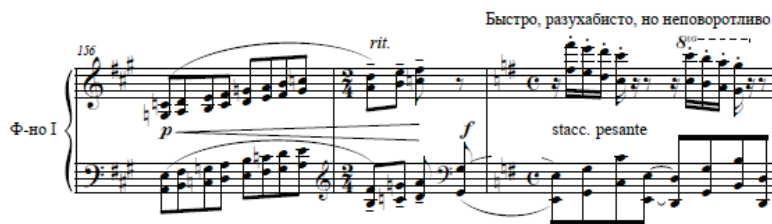


Рис. 7. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 7. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Ускоренное движение октав словно скороговорку, неожиданно прерывает ранее встречавшийся (т. 148–155) эпизод **Andante maestoso**. На этот раз тема изложена октавами (что имеет отчасти сходство с плясовой, но уже несет в себе более лирический и сдержанный характер) и звучит в высоком регистре, что символизирует духовный рост и взгляд на жизненные трудности как бы свысока.

Далее три такта – сердитые, нарочито-поучительные высказывания (т. 178–180), которые мгновенно сменяются на легкие, певучие, мечтательные интонации девушки (т. 181–188). В них слышатся робость, неуверенность в том, что счастье уже близко, но оно еще очень хрупкое и уязвимое. И снова мечтательность прерывает взволнованный вихрь протеста (т. 189–190), но на этот раз уже ничто не может помешать счастью.



Рис. 8. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 8. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Следующий эпизод **Andante (dolce)** (т. 191–220) – значимый для всего концерта. Он заметно отличается от предыдущего материала – размер 6/8, прозрачная фактура, преобладают триоли. Здесь происходит игра тонально-

стей между оркестром и фортепиано. Хрупкое, возвышенное звучание передает **главную идею концерта** о том, что обрести счастье способен лишь человек с доброй душой и сердцем, что счастье очень сокровенно, о нем не нужно кричать, нужно пронести его до конца, как хрустальную вазу, бережно, не уронив. Близко расположенная фактура и максимально тихое звучание еще раз указывают нам на хрупкость счастья, ради которого стоило пройти все жизненные испытания.



Рис. 9. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 9. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Продолжается эпизод **Andante (misterioso, пространственно)**, но уже в измененном виде. Таинственно и возвышенно звучит мелодия в партии фортепиано (На первый взгляд кажется, что она настолько хрупкая, что не сможет удержать счастье. Но если обратить внимание на партию оркестра, то теперь в ней проходит вышеупомянутая тема **Andante maestoso**. Тема в оркестре олицетворяет смелость и величие, тем самым значительно поддерживает утонченно-женственную партию фортепиано. Благодаря такой поддержке можно с уверенностью сказать: «Счастье никуда не уйдет! Оно наше! Оно будет с нами!»).



Рис. 10. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 10. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Завершается концерт постепенным диминуэндо и ритенуто, словно растворяясь в тишине спокойствия, созерцания и благодати!¹.

¹ «Иногда остаться в тишине – единственный способ сказать о чем-то» (Ошо (Бхагван Шри Ра-джниш). «Зрелость. Ответственность быть самим собой».

Хотелось бы отметить некоторые особенности данного концерта:

- Обилие характерных эпизодов (эпизод времени, счастья, танцевальный и т.д.).
- Разнообразие авторских указаний («праздничный перезвон», «как будто узоры на зимнем стекле», «пространственно», «колокольно», «быстро, разухабисто, но неповоротливо» и т.д.).
- Резкие смены тональностей в соответствии с содержанием.
- Тема-символ (использование темы Мельника из оперы А. Даргомыжского «Русалка» как выражения образа веселья и настроения беспечности).

На примере собственных сочинений Анна Окишева приводит ассоциативный разбор, используя произведения живописи и литературы как дополнение к образно-эмоциональному ряду. Уникальность данного метода заключается в том, что исполнитель, являясь и композитором, уже имеет представление об образно-эмоциональном содержании. На данном примере мы наглядно видим процесс «зашифровки» и «расшифровки» музыкального сочинения.

А. Окишева. Светлое озеро

Тихо, точно шепотом, начинается вступление (т. 1–3), которое на крещендо доходит до вершины, звонко-мерцающего арпеджированного аккорда. Словно после таинственной темноты вновь наступает долгожданное утро.

Начало пьесы – после вступления (такты 4–11) – напоминает неторопливый рассказ. Утром все вокруг «просыпается», и весь лес находит свое отражение в кристально чистой воде озера. Мелодия, словно протяжная песня, начинает свое повествование о таинственном озере. Пунктирный ритм, будто мимолетное дуновение ветерка, придает мелодии небольшое движение. Мелодия постепенно доходит до кульминационной точки – звука «до» в третьей октаве, затем снова возвращается в первоначальное состояние повествования на *piano*. Партия левой руки весьма разнообразна. Она изложена то размашистыми ходами на широкие интервалы, то собранно – аккордами. Начало пьесы – это подготовка к предстоящим событиям. Здесь мы не услышим стремительного движения и эмоционального напряжения (рис. 11).



Рис. 11. А. Окишева. Светлое озеро

Fig. 11. A. Okisheva. Light lake

Начальная часть пьесы сравнивается с картиной А. Ромма «Рассвет над озером» (рис. 12). Первое, на что мы обращаем внимание, – это необыкновенная прозрачность воды, в которой отражается ясное небо. Именно небо и вода создают ощущение просветленности и свободного пространства. Озеро как главное действующее лицо расположено в центре, и лишь по бокам сосредоточены деревья. Озаряющие все вокруг лучи солнца наполняют пейзаж теплом и светом.

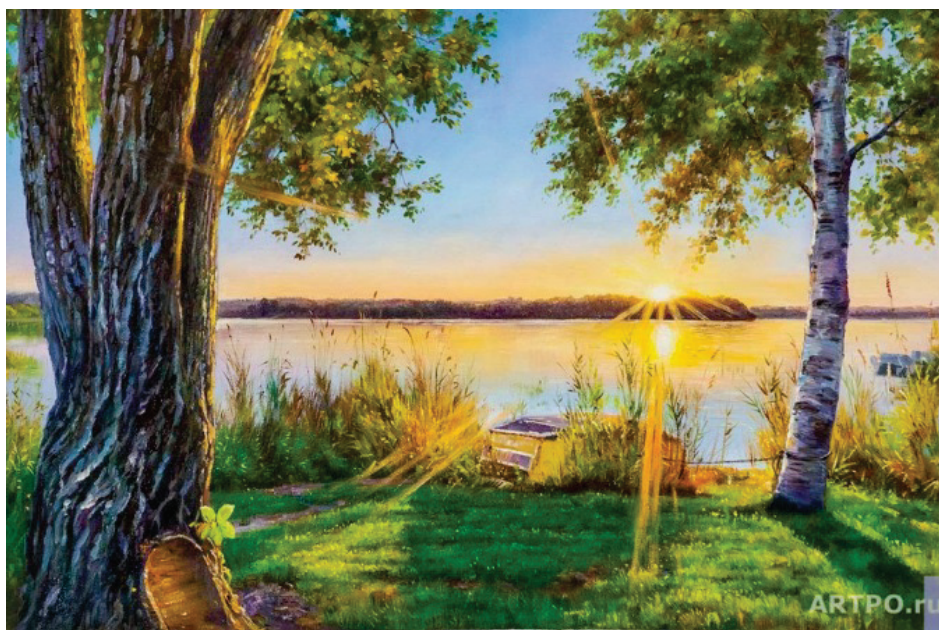


Рис. 12. А. Ромм. Рассвет над озером

Fig. 12. A. Romm. Dawn over the lake

Средняя часть *Piu mosso (Взволнованно)* (т. 12–19) звучит торжественно, приподнято, подвижно. Величественные октавные скачки в левой руке передают движение облаков, усиление ветра и сгущение красок на ясном небе. Вскоре небольшое волнение постепенно исчезает. Будто внезапная радость или приятная новость, которую не терпится рассказать, придает музыке взволнованный и мечтательный характер (рис. 13).



Рис. 13. А. Окишева. Светлое озеро

Fig. 13. A. Okisheva. Light lake

Иллюстрацией к средней части служит, по мнению А. Окишевой, картина И. Левитана «Озеро» (другие названия – «Солнечный день. Озеро», «Озеро. Русь») (рис. 14).

На картине мы можем наблюдать движение облаков и водную рябь (что делает характер музыки подвижным). Картина богата красками, написана объемными мазками, что придает ей большую значимость (в музыке это состояние передается октавами и аккордами).



Рис. 14. И. Левитан. Озеро

Fig. 14. I. Levitan. Lake

Арпеджированный аккорд в левой руке и неторопливые, задумчивые по характеру триоли передают образ лучей заходящего солнца, подготавливают слушателя к заключительной части пьесы (рис. 15).



Рис. 15. А. Окишева. Светлое озеро

Fig. 15. A. Okisheva. Light lake

Характер заключительной части пьесы (т. 20–27) наглядно отображает картина *Петера Мёнстеда «Закат над лесным озером»* (рис. 16).

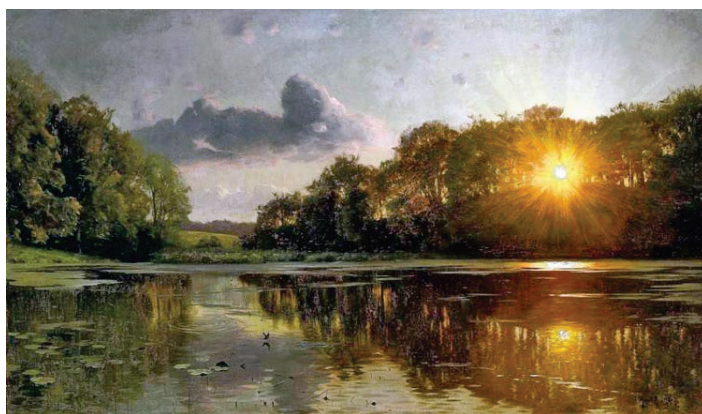


Рис. 16. П. Мёнстед. Закат над лесным озером

Fig. 16. P. Mensted. Sunset over a forest lake

Здесь словно все успокаивается после движения облаков и дуновения ветра.

И в музыке уже нет тех взволнованных чувств, наступает умиротворение. Снова, как в первоначальном варианте, мелодия изложена одногласно. В левой руке преобладают арпеджированные аккорды, словно застывшие искорки воспоминаний, которые согревают своим теплом душу. Последний такт – фермата на самой высокой ноте в пьесе – дает возможность слушателю вновь окунуться в приятные воспоминания.

А. Окишева. Под голоса чаек...

Название говорит нам о том, что вся пьеса пронизана морской тематикой. Сразу перед глазами слушателя возникают сияющая гладь теплого моря, песчаный берег с чайками. Благодаря приятно греющим лучам солнца и легкому дуновению ветерка создается ощущение свободы и спокойствия.

Первые два такта – олицетворение равномерной волны, подготавливающее слушателя к созерцанию природы. Изменчивость волн передается с помощью смены длительностей (восьмые ноты сменяются шестнадцатыми – такты 4–5). Далее мы слышим голоса чаек, перекликающийся с шумом моря (этот эффект достигается путем переброса левой руки – такт 6). Волны изменчивы по своей силе, поэтому в тактах 6–7 в правой руке сосредоточена повествовательная мелодия, а в левой происходит движение шестнадцатыми. Далее мы можем наблюдать присутствие октав в левой руке, что передает «недовольство», «ворчливость» больших волн. Солнце на мгновение «прячется», но вновь «озаряет» нас своим светом – торжественно звучат аккорды и октавы.

Такты 11–14 (вступление в измененном виде) возвращают нас в первоначальное состояние спокойствия и умиротворения. Далее, с тактов 15–20 происходит смена настроения, ощущается прохлада, волны сильнее бьются о берег, а вода становится темнее. Уже не видны разноцветные камешки и маленькие рыбки у берега. Небо нахмурилось (рис. 17).



Рис. 17. А. Окишева. Под голоса чаек...

Fig. 17. A. Okisheva. Under the voices of seagulls...

Такты 21–22 в третий раз проходят основной мыслью задумчивости и приятных воспоминаний. С такта 23 (*Sostenuto*) и до конца пьесы уже нет того взволнованного настроения и сгущения красок. Наоборот, создается ощущение огромного пространства, море приобретает величественный и необъятный вид. Чайки уже не на берегу, они гордо парят высоко над водой (т. 26). И снова легкий теплый ветерок (т. 27, повторяющиеся звуки «до» –

«ре») приятно ощущается на лице и уносит нас в воспоминания. А тем временем уже издали доносятся еле слышимые голоса чаек (рис. 18).



Рис. 18. А. Окишева. Под голоса чаек...

Fig. 18. A. Okisheva. Under the voices of seagulls...

Примером олицетворения образов данной пьесы может служить фрагмент стихотворения И. Бунина «Все море – как жемчужное зеркало»:

*Все море – как жемчужное зеркало,
Сирень с отливом млечно-золотым.
В дожде закатном радуга сияла.
Теперь душист над саклей тонкий дым.
Вон чайка села в бухточке скалистой, –
Как поплавок. Взлетает иногда,
И видно, как струею серебристой
Сбегают с лапок розовых вода...*

Вместе и по отдельности данные произведения демонстрируют довольно обширное представление образно-эмоционального ряда. Благодаря обращению к смежным искусствам (в частности, литературе и живописи) происходит более точная и разносторонняя формулировка веерообразной модели творческого процесса (уточнялось ранее).

Пьесы выбраны не случайно. В них можно найти общие черты:

- Природа – олицетворение спокойствия, возможность отойти от бытовых проблем и остаться наедине с собой. Красота природы воспринимается как ощущение духовной красоты человека.

- Поражает величественное пространство воды, неба, их необъятная широта.

- Отображение цикличности в природе – возвращение в первоначальное состояние спокойствия и умиротворения – позволяет человеку ощутить гармонию с самим собой и внешним миром.

- Природа изменчива и неповторима, как и чувства человека, его состояние в данный момент невозможно в точности передать дважды.

«Так, трезво-прагматическое, научное отношение к природе основывается на знании того, что у нее нет ни души, ни языка и т.п. Духовное же вос-

приятие природы предполагает обратное. Такое видение воплощено в знаменитом стихотворении Ф.И. Тютчева:

Не то, что мните вы, природа –
Не слепок, не бездушный лик.
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...» [3. С. 231].

Итак, исходя из вышеперечисленных примеров, авторы статьи пришли к выводу, что существует неразрывная, возможно, невидимая на первый взгляд взаимосвязь композиторской и исполнительской практики. Осмысление образно-эмоционального ряда музыкального произведения – по сути, его содержания – и есть действительно верный путь к созданию стимула для кооперации композитора, исполнителя и слушателя (даже с учетом временных дистанций).

Список источников

1. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. М. : Классика-XXI, 2007. 192 с.
2. Ремезов И.И. А.С. Даргомыжский. М. : Музгиз, 1963. 128 с.
3. Солонин Ю.Н., Каган М.С. Культурология : учебник. М. : Высшее образование, 2005. 566 с.

References

1. Barenboim, L.A. (2007) *Fortepiannaya pedagogika* [Piano Pedagogy]. Moscow: Klassika-XXI.
2. Remezov, I.I. (1963) *A.S. Dargomyzhskiy* [A.S. Dargomyzhsky]. Moscow: Muzgiz.
3. Solonin, Yu.N. & Kagan, M.S. (2005) *Kul'turologiya* [Culturology]. Moscow: Vyssee obrazovanie.

Сведения об авторах:

Приходовская Е.А. – доктор искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: vstrechauchenyh@mail.ru

Окишева А.А. – выпускница кафедры инструментального исполнительства Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск); аспирант кафедры культурологии, теории и истории культуры, искусства Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: larianna.ok@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Prikhodovskaya E.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: vstrechauchenyh@mail.ru

Okisheva A.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: larianna.ok@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 15.06.2022;
одобрена после рецензирования 18.08.2022; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 15.06.2022;
approved after reviewing 18.08.2022; accepted for publication 30.08.2022.*